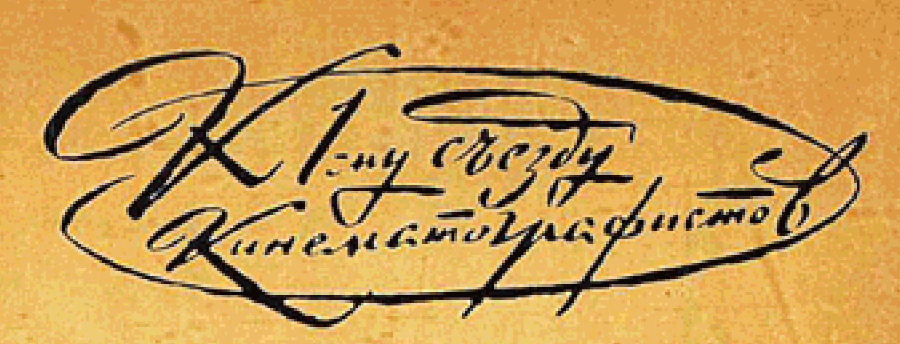
ИСКУССТВО КИНО



2
1963



ТВОРИТЬ С НАРОДОМ — ДЛЯ НАРОДА

НА СТУДИЯХ СТРАНЫ

СЛОВО БЕРУТ:

А. ЛУЖАНИН (Минск)
ТАХИР САБИРОВ (Ташкент)
В. МИКАЛАУСКАС (Вильнюс)

Ираклий АНДРОНИКОВ
Манана АНДРОНИКОВА

КИНО
ТЕАТР
ТЕЛЕВИДЕНИЕ



«МОНЕТА»
По рассказам Альберта МАЛЬЦА
Постановка А. АЛОВА и В. НАУМОВА
Оператор А. КУЗНЕЦОВ



«ВСТУПЛЕНИЕ»
Сценарий В. ПАНОВОЙ
Постановка И. ТАЛАНКИНА
Операторы В. МИНАЕВ, В. ВЛАДИМИРОВ

РЕНЕ КЛЕР
СОФИЯ ЛОРЕН
ПИТЕР СЕЛЛЕРС
АЛЕН РЕНЕ
ТОТО
ФРЕД ЦИННЕМАНН
ЛУИ МАЛЛЬ
ЖАН РЕНУАР:

ПИСЬМА О СТАНИСЛАВСКОМ



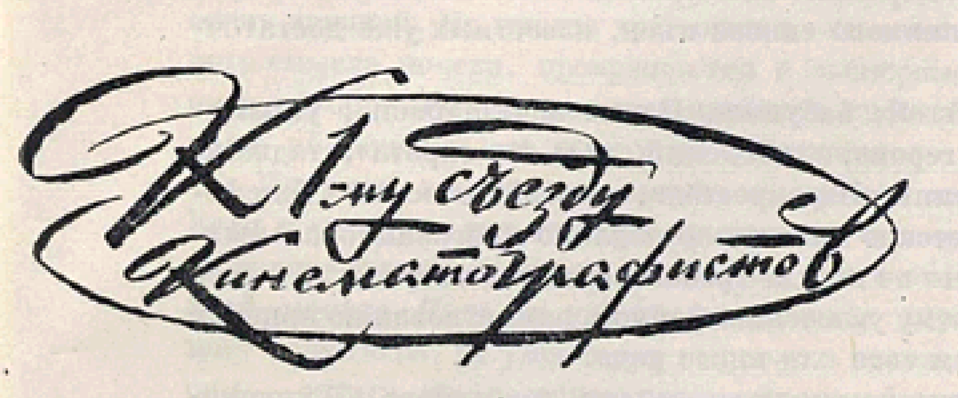
Содержание

На второй странице обложки: И. Ургант в роли матери Володи в фильме «Вступление».



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 33-й



И. ПЫРЬЕВ

Творить с народом — для народа

Хорошей и важной традицией вошли в нашу творческую жизнь встречи советской художественной интеллигенции с руководителями партии и государства. Каждая такая встреча вносит глубокую ясность в понимание тех явлений и процессов, которые сегодня происходят в жизни нашего народа. Каждая такая встреча зовет нас, советских художников, на новые подвиги в искусстве во имя коммунизма.

Поздно вечером 17 декабря 1962 года мы возвращались после незабываемой встречи, очень взволнованные вниманием и заботой партии. Подумать только! Более девяти часов откровенного разговора, оживленного обмена мнениями о дальнейших путях развития всего советского искусства. Как это все непохоже на то, что было десять-двенадцать лет тому назад! Как это непохоже на известное всем кинематографистам заседание в 1947 году, когда под председательством Сталина обсуждались фильмы «Большая жизнь», «Нахимов», «Иван Грозный» (вторая серия), «Простые люди» и где выдающимся мастерам советской кинематографии С. Эйзенштейну, В. Пудовкину, Л. Лукову, Г. Козинцеву, Л. Траубергу в грубой форме были предъявлены резкие обвинения, приклеены оскорбительные ярлыки, а картины их были запрещены, как порочные.

Да, действительно, ленинские нормы жизни восторжествовали в нашей стране. И от этого стало легче дышать, легче мыслить, творить.

Для нас, кинематографистов, встреча 17 декабря была особенно значительна еще и потому, что за последнее время в нашей среде стала расти известная тревога за состояние дел в киноискусстве, за направление поисков некоторых мастеров разных поколений.

И нужно признаться, что откровенная беседа с Н. С. Хрущевым и другими руководителями партии многое прояснила. Мы поняли и некоторые свои ошибки и заблуждения и ошибки наших товарищей по смежным искусствам.

И очень хорошо, что встреча 17 декабря состоялась в дни деятельной подготовки к Первому учредительному съезду Союза кинoработников.

Мы уверены, что в центре внимания всесоюзного форума кинематографистов будут стоять именно те насущные вопросы развития советского киноискусства, которые были поставлены перед нами на этой встрече руководством партии и поддержаны всем советским народом.

Оглядываясь на путь, пройденный нашим кинематографом, мы с гордостью отмечаем, что все сорок пять лет своей деятельности — и в годы революции и гражданской войны, и в годы первых пятилеток, в трудные дни Великой Отечественной войны, и в наше время — советское кино, верное принципам народности, реализма в искусстве, всегда было и остается надежным помощником партии во всех ее делах и во всех устремлениях. Мы гордимся нашим «Броненосцем», «Чапаевым», «Арсеналом», «Встречным», гордимся «Коммунистом», «Большой семьей», «Балладой о солдате», фильмами «Летят журавли», «Поэма о море», «Девять дней одного года» и целым рядом прекрасных документальных и научно-популярных картин.

Наше кино переживает сегодня период нового подъема. Все чаще и чаще появляются на экранах фильмы, не похожие друг на друга, яркие, своеобразные, в которых виден поиск новых форм и средств художественной выразительности.

С каждым годом наши ряды заметно пополняются талантливыми людьми всех кинематографических профессий — не стану приводить здесь длинного списка имен, известных уже достаточно хорошо и заслуженно.

Мы смотрим такие фильмы, как грузинский «Я, бабушка, Илико и Илларион», украинский «Мы — двое мужчин», литовский «Живые герои», узбекский «Ты не сирота», таджикский «Дети Памира», эстонский «Ледоход», казахский «Перекресток», азербайджанский «Телефонистка», и с полным правом говорим о том, что советское кино стало подлинно многонациональным.

Все это верно. Но верно и другое — то, что мы не всегда требовательны в творчестве к себе и к своим товарищам, подчас благодушны к излишнему увлечению формой, заимствованию приемов буржуазного кино и к различным идейным промахам того или иного рода.

В речи секретаря ЦК КПСС Л. Ф. Ильичева, произнесенной на встрече, говорится: «В кинематографии, где заметен общий творческий подъем, вызванный благотворными преобразованиями во всех сферах нашей жизни, также появляются произведения, незрелые в идейном отношении, фильмы, страдающие нарочитой изощренностью, усложненностью формы и потому отвергнутые зрителем».

Слова справедливые, вызывающие законное беспокойство. Мы знаем, как иногда художник, желая уйти от штампа казенного бодрячества и холодной риторики, впадает в другую крайность.

Мир, увиденный его глазами, а чаще всего глазами ребенка, предстает в неестественно тоскливом, печальном свете: по экрану непременно ползут серые облака, льет дождь, музыка звучит электронно-минорная, кадры по метражу непомерно длинные, рассчитанные, очевидно, на то, что зритель за тягучим кадром увидит некую «философию» (а он видит одну только скуку!). Герой при всей этой нерадостной атмосфере непременно грустит. Грустит долго, ложно-многозначительно и непонятно молчаливо... Ни правды характера, ни правды жизни, ни юмора, ни радости — ничего, кроме замысловатого движения камеры, залихватских ракурсов, а иногда и явной цитатности модернистских приемов буржуазного Запада, в таком фильме нет.

И все же находятся в нашей среде люди, которые подобное влияние считают «хорошим тоном» и даже «новаторством»!

«Почти как у Антониони!» — восклицают одни. «Не хуже, чем у Алена Рене!» — восхищаются другие. О таких фильмах начинают спорить, дискутировать, появляются одна за другой хвалебные рецензии. А зритель, читая рецензии-комплименты, картины эти все же почему-то смотреть не желает.

Тогда у поклонников и воспевателей этой псевдофилософской скуки возникает идея. А не разделить ли наших зрителей на тех, кому доступно этакое «интеллектуальное» кино, и тех, кому оно недоступно? И эта идея (она изложена в статье «Это очень важно», опубликованной в «Литературной газете» от 20 октября 1962 г.) делит наших зрителей на «элиту» и «плебс». Эта идея приходит в голову на сорок шестом году Советской власти и не где-нибудь, а в первой стране социализма, где более половины населения имеет среднее образование, где двадцать два миллиона людей занимаются умственным трудом, а семь миллионов участвуют в художественной самодеятельности. Странно все это! До смешного странно.

Откуда же исходят такие «идеи»? Где рождается такой снобизм? Все это, как нам кажется, связано с многими, разнообразными причинами. И с Институтом кинематографии, где, очевидно, не так, как нужно поставлено дело воспитания молодежи. И с нашим союзом, где далеко еще не достаточно хорошо и продуманно ведется идейно-воспитательная работа среди киноработников. В какой-то мере и от излишне хвалебного тона критических статей. Наша критика еще недостаточно принципиальна и зачастую однобока. Вряд ли правильно поступает она, когда из всей многочисленной и многообразной кинопродукции за год набирает обойму — десять-двенадцать картин и часть из них возносит до небес, а другую ниспровергает в ад. Остальные же фильмы, особенно фильмы республиканских киностудий, остаются вне поля зрения нашей критической мысли. Мы за добрые, хорошие отношения с критикой. Она необходима и нашему искусству и нашему зрителю. Мы только хотим от нее большей принципиальности, доброжелательства и активной гражданственности. Она первая должна вести за собой и художника и зрителя и в своих оценках быть более требовательной и объективной.

Теперь о псевдоноваторстве, которое направлено не к отображению по-новому жизни страны, а представляет собой снобистскую самоцель.

Все мы знаем, как активизировались в последнее время талантливые художественные поиски в кино, процесс обновления выразительных средств кинематографа — процесс знаменательный и очень важный. Но иногда чрезмерная увлеченность формой уводит художника в сторону от основного смысла поиска, превращается в эксперимент ради эксперимента, становится препятствием на пути образного выражения идейного смысла произведения, и произведение не достигает своей цели, ибо зритель его просто не понимает.

Причина этого, мне думается, прежде всего в недостатках драматургического материала. Если в сценарии нет глубоко правдивых человеческих характеров, если он по своей идее далек от жизни страны и народа, то взамен всего этого нередко появляется самодовлеющий режиссерский «поиск». Надо же как-то «вывозить» картину! Больше всего мнимая киноспецифика занимает режиссера, не умеющего выражать человеческие характеры, не умеющего работать с актером — самым ярким выразителем авторской мысли, самым близким и желанным другом зрителя. Вспомним, что один из крупнейших мастеров нашего кино также не умел, не хотел и не любил работать с актером, но он был необычайно силен в другом — в гражданской, революционной мысли, в художественной форме выражения, где главным были композиция кадра и монтаж, а актер, то есть человеческий характер, у него всегда был только неким дополнением ко всему этому.

Но это было другое время. Нам не следовало бы сейчас возвращаться к теории «типажа», как не следовало бы и продолжать в нашем искусстве традиции обособленного от писателя и актера «режиссерского кинематографа». Надо понять, что в наше время подлинно талантливый фильм может быть создан в результате органического сплава-синтеза всех искусств, в результате теснейшего творческого содружества автора, режиссера, актера, оператора, художника, композитора.

Главным сейчас в нашем искусстве должен быть ч е л о в е к, его думы, его мысли, чувства, действия, поступки, а не хитроумный ракурс. Заглянуть глубоко во внутренний мир человека, раскрыть все богатство его неповторимо правдивых чувств, раздумий, полноценно выразить — все это во сто крат трудней, чем с очень нижней или очень верхней точки снять какой-либо замысловатый кадр.

Порой наших мастеров подстерегает опасность другого рода.

Односторонне и потому искаженно изображая отдельные моменты действительности, некоторые из них сворачивают с главной магистрали нашего развития на задворки жизни и в результате сами оказываются на задворках искусства. Об этом хорошо сказал в своей речи секретарь ЦК КПСС Л. Ф. Ильичев: «Мы должны различать жизнеутверждающие произведения острой критической направленности, которые поднимают и вдохновляют людей на борьбу с недостатками, от произведений упаднических, паникерских, очернительских, которые сеют неверие в советское общество, ослабляют силы и энергию народа в борьбе за коммунизм».

Наш зритель, требовательный, знающий, тонкий, ждет от искусства кино радости, эстетического наслаждения, ищет в нем нравственный пример, достойный подражания. Он хочет встретить на экране своего современника — человека душевно богатого, активного, волевого, действенного, человека-борца, строителя нового мира.

Искусство — великий учитель жизни, и своим творчеством мы должны воспитывать в людях любовь к прекрасному, страсть к труду, к созиданию.

Однако к нам в кино пока еще не пришел художник, который показал бы человека труда во всей его силе и во всей его красоте, так, как он этого достоин. В связи с этим хочу привести здесь небольшой отрывок из письма рабочего Михаила Александровича Афанасьева, полученного в ответ на мою статью «Путь исканий», напечатанную в газете «Правда». Вот что пишет М. А. Афанасьев:

«Больше всего меня радует то, что мы одинаково оцениваем кинофильм «Большая семья». Любя кино, моя семья не пропускает ни одной картины. А в оценке просмотренного фильма часто отправной точкой служат для нас те или другие эпизоды из картины «Большая семья».

О рабочем классе часто теперь говорят лишь в общих чертах — семилетка, план, график, норма, темп, а о душе ни слова... Но ведь вожди революции — Маркс, Энгельс, Ленин, — выделяя рабочий класс как самый революционный и передовой, имели в виду революционную душу рабочего человека.

И само собой понятно душевное состояние старого Матвея Журбина, когда он плачет, глядя, как со стапелей спускается корабль с его именем и фамилией.

Позволительно спросить Ваших коллег, а кто за последнее время поставил картины о рабочем классе? Картины о людях рабочих, кто волей своего ума и силой мускулов утверждает мир и жизнь на земле, просто первостепенно необходимы. Писатели и режиссеры, не понимающие этого, лишают себя многочисленных зрителей. Может быть, они просто боятся проверки жизнью своих способностей и возможностей...»

Не знаю, как кому, а мне кажется, что М. А. Афанасьев глубоко прав. В самом деле, можем ли мы назвать какой-либо значительный фильм о рабочем классе, созданный за последние годы советской кинематографией? Или о колхозном крестьянстве?

Нет, к сожалению, не можем! А можем ли мы назвать сейчас героя, который бы пользовался такой всенародной любовью, всеобщим признанием, какое в тридцатые годы получили Чапаев или Максим? Не можем!

А пора бы нам всем подумать и об этом. Вот это и было бы истинным новаторством! Этого и ждут от нас партия и народ.

Для советских кинематографистов нет и не может быть большего счастья, чем сознание того, что наши фильмы нужны и рабочему классу, и колхозникам, и интеллигенции, что они необходимы всему народу. В этом — радость творчества советского кинематографиста, главный предмет его внимания, всех его забот, тревог и интересов. И если зритель почему-либо не принимает какую-то картину, несмотря на высокую оценку, данную ей кинематографической общественностью, мы не можем этим не взволноваться.

Мы уже говорили, что за последние годы в кино пришло много молодежи, и заявила она о себе смело, остро, темпераментно. Многие фильмы молодых были радушно встречены в Советской стране и за ее рубежами. Правда, привлечь, поддержать молодой талант — всего лишь одна сторона вопроса, верно же направить его — другая и не менее, а скорее всего более важная задача. Тут надо прямо сказать о том, что нас беспокоит некоторая ограниченность и узость поля зрения молодых талантов, пусть не всех. Тревожит порой объективистское, пассивное отношение к насущнейшим жизненным проблемам, тяготение к мелким темам.

Мы знаем, например, что за последние годы в ряде капиталистических стран некоторые прогрессивные деятели кино вопреки цензуре и различным препятствиям со стороны власть имущих создали ряд крупнейших кинопроизведений, посвященных проблемам, волнующим сегодня все человечество. Эти фильмы направлены против атомной войны, против расизма, против возрождения фашизма, против колониального угнетения и рабства, фильмы — борцы за мир во всем мире.

А многие из нас вот уже который год никак не могут отделаться от детской, сентиментальной точки зрения на мир или рассказывают с экрана о том, как молодой человек лет двадцати пяти от роду никак не может найти свое место в жизни. Очевидно, от сытости и беспечности существования. А клюнул бы такого «юнца», как говорится, «жареный петух», он бы быстро нашел свое место в жизни.

Вспомните, что в годы гражданской войны молодые люди в двадцать один — двадцать два года командовали полками, дивизиями, армиями...

Да разве мало у нас крупных, поистине человеческих тем, которые уже давно просятся на экран, к народу?! Ведь за сорок шесть лет в нашей стране произошли такие величайшие перемены, такое множество грандиозных событий, героических побед народа и трагедий, что всему мировому искусству и всей литературе не отобразить их и за сто лет!

Нет, не о том, не о том мы часто делаем наши картины! Узки и мелки они еще у нас. Нет в них широты, размаха и масштаба, свойственного нашему времени. Нет в них и той глубины и правды, которая свойственна сейчас хотя бы нашей литературе. Нет в них того революционного духа, той большевистской страстности и тех широких обобщений, которые были в лучших фильмах Довженко, Эйзенштейна, Пудовкина, бр. Васильевых, Шенгелая, Савченко.

Не очень хорошо, очевидно, знают лучшие традиции советского киноискусства наши молодые друзья. Не тому, очевидно, их учат наши педагоги и профессора, не на тех, возможно, примерах воспитывают они нашу молодежь.

Молодость — время открытий, время дерзаний. Молодости свойственны и ошибки. Никто с этим не спорит. Нам хочется лишь сказать, что от художника наших дней на крутом повороте истории, в период строительства коммунизма требуется особенно острое чувство нового, умение видеть жизнь в ее динамике, умение видеть, ощущать и понимать масштаб и перспективу развития нового общества. Советский художник должен быть до конца преданным бойцом партии и неутомимым проповедником всех ее благотворных начал. Он обязан владеть всем богатством современной культуры. Его искусство, свободное от чуждых буржуазных влияний, должно соединять в себе могучие силы всех смежных искусств. Все выразительные средства, которыми он обладает и которые он ищет, должны служить наиболее полному и яркому раскрытию духовного мира советского человека — строителя коммунизма.

И только обратившись к самым важным, к самым крупным темам современности, ощутив их как свои собственные, внутренне необходимые, наши молодые друзья смогут расти и совершенствоваться как художники нового типа, художники эпохи коммунизма.

Время от времени на наших кинематографических диспутах, совещаниях задается вопрос: «А можно ли направлять творческий процесс в искусстве? Следует ли вообще вторгаться в такую интимнейшую сферу, как сфера творчества?» Те, кто этот вопрос ставит, забывают, видимо, о том, что кинематограф в нашей стране — самое массовое, самое народное искусство, из всех искусств важнейшее и что развитие нашего кинематографа — это часть общенародного, государственного дела, в котором нет и не будет места для стихии и анархии.

В вопросах свободы творчества мы руководствуемся указанием В. И. Ленина, выступавшего за подлинную свободу, свободу для народа, разоблачавшего демагогические попытки утвердить анархическое понимание свободы как свободы от общества, от долга перед народом.

Сегодня на всей земле идет напряженная борьба двух идеологий, ожесточенная борьба за людские сердца, за разум человеческий, за молодежь, за будущее, ей принадлежащее. Советские кинематографисты — активные участники этой битвы — обязаны своим творчеством открыть всему миру, всему человечеству красоту и величие идеалов коммунизма. Мы обязаны, наступая, а не обороняясь, разоблачить всю растленность буржуазной идеологии. В этой битве идей не должно быть никаких уступок, никаких компромиссов. Любая попытка идеологической диверсии, какую бы она форму ни приняла, должна встретить с нашей стороны дружный и решительный отпор.

Нашим методом в искусстве был и остается социалистический реализм, утверждающий подлинное разнообразие жанров, стилей, почерков, индивидуальностей. Мы — за соревнование самых разных художников, верных в творчестве интересам народа и достойных своего замечательного, героического времени. Мы за полную свободу творчества, которое помогает строить коммунизм.

В идейном единстве поколений, сплоченные общностью стремлений в искусстве, приходят советские кинематографисты к своему Первому Всесоюзному съезду. На этом съезде всем нам необходимо с особенной тщательностью и самокритичностью рассмотреть наше кинематографическое хозяйство, заново проверить арсенал художественных и организационных средств, отобрать лучшее, новое, передовое, отбросить все отжившее, рутинное, мешающее нашему движению вперед.

Большой, принципиальный разговор предстоит на съезде. Главная линия этого разговора, главная линия советского киноискусства определена Программой нашей партии. Она состоит в укреплении связи с жизнью народа, в правдивом и высокохудожественном отражении богатства и многообразия социалистической действительности, вдохновенном и ярком воспроизведении нового, подлинно коммунистического и обличении всего того, что противодействует движению общества вперед.

Ясная, вдохновляющая цель стоит перед нами, советскими художниками, советскими кинематографистами,— творить вместе с народом, творить для народа, во имя коммунизма!

На съездах и конференциях

В МИНСКЕ, ТАЛЛИНЕ, ДУШАНБЕ, РОСТОВЕ-НА-ДОНУ

В Минске прошел Первый учредительный съезд кинематографистов Белоруссии. На съезде присутствовали в качестве гостей работники кино Украины, Молдавии, Латвии, Литвы, Ленинграда. В работе съезда участвовала также делегация Оргкомитета СРК СССР в составе С. Герасимова, Н. Коварского, Ю. Карасика, Ю. Каравкина и Л. Беловой.

На первом заседании съезда Н. Фигуровский огласил доклад председателя Оргбюро Союза работников кинематографии Белорусской ССР В. Корш-Саблина, который по болезни не мог присутствовать на съезде. В докладе, как и во многих выступлениях, отмечалось, что на студии «Беларусьфильм» за последнее время произошло значительное улучшение дел и оздоровление творческой атмосферы. Еще недавно деятельность студии подвергалась резкой критике. Сейчас положение существенно изменилось. Создан твердый сценарный план, который является программой на несколько лет вперед. Этому способствовало то, что на студию пришли писатели: сценарно-редакционную коллегию студии возглавляет известный белорусский поэт Аркадий Кулешов, в нее входят опытные драматурги, прозаики, критики М. Лужанин, И. Шемякин, А. Макаенок, К. Губаревич и другие.

Оргбюро СРК БССР совместно с Союзом писателей республики провели семинар кинодраматургов. Этот опыт оказался весьма ценным. Однако укрепление творческих связей между литераторами и кинематографистами не всегда идет гладко, это дело требует постоянного внимания, о чем и говорил в своем выступлении писатель И. Шемякин.

Другое немаловажное обстоятельство, весьма способствовавшее созданию подлинно творческой обстановки на студии, — выдвижение на самостоятельную работу большой группы молодых режиссеров и операторов. На студии создано молодежное творческое объединение, которым руководит К. Скворцов, воспитавший во ВГИКе многих режиссеров, в том числе и молодых постановщиков «Беларусьфильма».

На съезде много и интересно говорилось о формах творческого содружества кинематографистов. Одним из важных недостатков, присущих, по мнению Н. Фигуровского, не только коллективу студии «Беларусьфильм», но и многим другим студиям, является их замкнутость внутри своих стен; республиканские студии слабо связаны с центральными и друг с другом. Не так давно Оргкомитет СРК СССР принял решение выделить большую группу режиссеров, операторов и драматургов для помощи республиканским студиям. Это хорошее решение, но студия «Беларусьфильм» никакой помощи пока не получила.

Мысль Н. Фигуровского о создании общесоюзных творческих объединений поддержал в своей интересной речи С. Герасимов.

В прениях раздавалась критика в адрес союза, который не помогает еще по-настоящему работникам кино в их творческой работе.

С приветствием съезду выступил первый секретарь ЦК КП Белоруссии К. Мазуров. В работе съезда принял участие председатель Совета Министров БССР Т. Киселев.

Съезд избрал правление СРК Белорусской ССР: В. Корш-Саблин— первый секретарь, Н. Фигуровский и В. Смоляр — секретари.

●

В прошедшей в Ростове-на-Дону первой отчетно-выборной конференции членов Союза работников кинематографии по Ростовской и Северо-Кавказской студиям кинохроники, кроме членов союза от Ростова и Орджоникидзе, участвовали почти весь коллектив Ростовской студии, операторы корпунктов Тулы, Краснодара, Ставрополя, Белгорода, писатели, работники телевидения, кинодокументалисты Куйбышевской студии кинохроники.

С докладом о задачах кинематографистов Ростовской и Северо-Кавказской студий в свете последнего постановления ЦК КПСС о кино выступил уполномоченный Оргкомитета СРК СССР Б. Маневич.

В обсуждении доклада приняли участие кинооператор Х. Хачатурян, заместитель заведующего отделом науки и школ Ростовского обкома партии В. Постауш, главный редактор Центральной студии документальных фильмов В. Осьминин, оператор Северо-Кавказской студии В. Еремеев. Ряд операторов критиковали слабую подготовку и организацию конференции, в частности, то, что на нее не были приглашены представители общественности, артисты, композиторы, художники. О нуждах местных киностудий говорили ростовчане Ю. Яновский и С. Назаров, режиссер Северо-Кавказской студии Н. Чубаров, старший редактор Управления по производству фильмов Министерства культуры РСФСР М. Бердников и другие.

З. Бабасьев (Краснодар), Н. Киселев (Куйбышев), А. Обертынский (Ростов) посвятили свои выступления повышению качества киножурналов, являющихся основной продукцией киностудий. В киножурналах мало критической остроты, говорили они, мало боевой публицистики.

В работе съезда приняли участие секретарь Ростовского горкома КПСС тов. Фокина, делегация Оргкомитета СРК СССР в составе И. Копалина и В. Осьминина.

●

Первый учредительный съезд кинематографистов Эстонии прошел в Таллине.

Председатель Оргбюро Союза кинематографистов республики тов. С. Школьников, говоря в своем докладе о несомненных достижениях студии «Таллинфильм», подчеркнул, что успехи эти могли и должны быть гораздо значительнее.

Выступавшие в прениях секретарь секции кинодраматургии О. Круусте, министр культуры ЭССР А. Ансберг, писатель А. Хинт говорили о необходимости в кратчайший срок ликвидировать сценарный голод на «Таллинфильме», привлечь к работе над сценариями художественных фильмов писателей. Режиссер В. Андресон говорила о том, что на студии еще мало квалифицированных сценаристов и что необходимо заинтересовать опытных журналистов работой в документальном кино.

Документальному кино на съезде было уделено серьезное внимание. Отдавая должное тому значительному, что уже сделано, московский документалист Э. Марьямов, секретарь правления Поволжского отделения СРК В. Кагарлицкий отмечали, что ряду картин не хватает публицистичности, страстной авторской мысли. О роли музыки в кино говорил секретарь правления Союза композиторов Эстонской ССР Б. Кырвер, об одной из самых острых и

сложных проблем кино—актерской проблеме — говорили режиссер Л. Лайус, артисты Х. Лаур, В. Пансо, Е. Власов.

— Я много снимался в кино,—отметил Х. Лаур,— и всегда испытывал чувство огорчения от того, что приходилось без подготовки играть перед объективом кинокамеры. Я рад, что теперь молодые режиссеры И. Ельцов, К. Кийск по-настоящему задумываются о работе с актерами.

К высокой требовательности, к необходимости закрыть дорогу на экран произведениям серым, посредственным призывали режиссеры К. Кийск, Ю. Мююр. С интересом было выслушано выступление И. Хейфица о работе с писательским активом на «Ленфильме».

Секретарь ЦК Компартии Эстонии Л. Ленцман рассказал о встрече в Москве руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства.

В работе съезда участвовала делегация Оргкомитета СРК СССР в составе И. Хейфица, Г. Кремлева, П. Тура, Р. Качанова.

Съезд избрал правление СРК Эстонии: К. Кийск — первый секретарь, В. Рийс — секретарь.

●

Первый учредительный съезд кинематографистов Таджикистана проходил в Душанбе.

С большим докладом о деятельности Оргбюро СРК Таджикистана, о работе таджикских кинематографистов выступил председатель Оргбюро СРК Таджикской ССР Б. Кимягаров.

Докладчик подчеркнул, что все достижения республиканского киноискусства неразрывно связаны с ростом национальных кадров режиссеров, артистов, операторов, кинодраматургов, с той творческой помощью, которую получают деятели таджикского кино от кинематографистов Москвы, Ленинграда, братских республик. Предметом искусства кино, говорит докладчик, стал простой человек, рядовой строитель коммунизма со всеми его большими и малыми заботами, радостями, горестями, мечтами, делами, со всей поэзией его общественной и личной жизни. Однако докладчик, как и многие выступившие в прениях ораторы, отметил, что успехи не дают оснований закрывать глаза на большие творческие промахи и неудачи, имеющиеся в работе студии «Таджикфильм».

Докладчик признал, что руководимое им Оргбюро не сумело создать по-настоящему деловую, товарищескую атмосферу вокруг выходящей в республике кинопродукции; кинематографисты редко обсуждают работы друг друга. Б. Кимягаров упрекает и профессиональную критику за отсутствие в рецензиях серьезного анализа фильмов.

Радостно отметить творческое содружество с кино таких писателей Таджикистана, как С. Улуг-заде, М. Турсун-заде, М. Миршакар, А. Шукухи, М. Рабиев, Ш. Киямов. Но этого мало, говорит докладчик. Союз писателей и Министерство культуры республики недостаточно еще активны в в таком важном деле, как подготовка кадров киносценаристов. Из-за недостатков киносценариев в производство нередко запускаются произведения, имеющие весьма мало общего как с литературой, так и с кинематографией. Результат от этого хорошим быть не может. Докладчик предлагает создать объединенные сценарные мастерские, которые готовили бы кадры сценаристов для всех республик Средней Азии. Очень важно развивать творческое содружество деятелей кино с художниками, композиторами, критиками, искусствоведами, работниками телевидения. Этому содружеству, говорит Б. Кимягаров, не уделяют должного внимания Союза художников и Союз композиторов республики. Еще один упрек адресует докладчик кинокритикам и искусствоведам: хорошо было бы, говорит он, если бы критики указывали на недостатки фильма не тогда, когда их уже нельзя исправить, а до выхода картины на экран, если бы они оказывали кинематографу действенную помощь в процессе работы над сценарием и фильмом. Эту мысль докладчика поддержали многие ораторы — писатель М. Миршакар, секретарь Союза работников кинематографии Узбекистана Тураб Тула и другие.

В работе съезда приняли участие члены Президиума ЦК Компартии Таджикистана Н. Зарипова, И. Коваль, Д. Расулов, М. Рахматов, а также делегация Оргкомитета СРК СССР в составе С. Юткевича, И. Таланкина, Н. Тумановой, Л. Дербышевой, А. Витензона.

С большим вниманием выслушали делегаты съезда рассказ руководителя делегации Оргкомитета СРК СССР С. Юткевича и режиссера И. Таланкина о встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства.

Съезд избрал правление СРК Таджикистана: Б. Кимягаров — первый секретарь, Т. Сабиров и Д. Дудкин — секретари.

РЕДАКЦИИ ОТВЕЧАЮТ

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ КИНОТЕАТР БУДЕТ!

В журнале «Искусство кино» (1962, № 9) было опубликовано открытое письмо И. Вайсфельда, Е. Евтушенко и М. Калатозова председателю Исполкома Моссовета тов. Дыгаю Н. А. о необходимости создания в Москве экспериментального кинотеатра.

Исполком Московского Совета принял предложение Управления культуры о создании кинотеатра-лаборатории нового опыта демонстрации и пропаганды киноискусства в помещении кинотеатра «Экран» (Оружейный пер., 45). Экспериментальный кинотеатр начнет свою работу после капитального ремонта помещения, установки широкого экрана и необходимого оборудования и оформления зрительного зала, фойе, кассового вестибюля и фасада.

Директору кинотеатра «Экран» предложено совместно с Бюро пропаганды советского киноискусства подготовить на основе предложений тт. Вайсфельда, Евтушенко и Калатозова план организационных мероприятий и работы нового экспериментального кинотеатра.

Начальник Управления культуры Исполкома Моссовета
Б. РОДИНОВ



Сергей ГЕРАСИМОВ

Мысль и образ

Общественная мысль в нашей стране сосредоточена сейчас на проблемах литературы и искусства. Само по себе это явление и закономерное и в высшей степени многозначительное.

Закономерное потому, что в стране, где почти полувековой практикой опровергаются узаконения и традиции буржуазной морали, вопросы литературы и искусства неизбежно призваны выступать на самом первом плане общественной жизни.

Многозначительное потому, что это обостренное внимание совпадает с пересмотром многих и многих сложившихся в годы культа личности Сталина жизненных аспектов и одновременной активизацией враждебных нам идеологических сил в странах Запада.

Такой крупнейший исторический рубеж, каким явился для народа XX съезд партии, неизбежно вызвал отзвук в самых различных сферах нашей жизни и, разумеется, прежде всего в тех сферах, которые ближе всего стоят к идеологии.

Сейчас уже наметилось несколько позиций, более или менее отчетливо выражающих все многообразие суждений, взглядов, оценок в отношении практики современного искусства. И поэтому, как никогда, существенно, для того чтобы разобраться во всем этом многоголосом споре, обратиться к теории, то есть к марксистско-ленинской науке, без которой невозможно сколько-нибудь серьезно оценить то или иное явление жизни.

Таким образом, особенно важную роль сейчас призвана сыграть критика. Но именно здесь-то, мне кажется, пока еще наличествует наибольшая разноголосица, случайность и поверхностность суждений, а порой и прямая безответственность.

Внешняя «храбрость» и зазвонистость иных выступлений в конце концов не ставят себе иной цели, кроме отказа от «традиционных» позиций в оценке произведений литературы и искусства. Соизмерение собственной критической позиции с общественным критерием, с общественным опытом в таких случаях предается забвению, и взамен выдвигается пафос субъективистских оценок, та пресловутая «кочка» зрения, которая в 30-е годы получила уже свою суровую оценку из уст А. М. Горького.

Попытки теоретизировать на уровне такой «кочки» приводят в лучшем случае к наивной бестолочи, а в худшем — к серьезной идейной путанице.

Примером может служить утверждение В. Шитовой *, что истинное искусство-де, выстраивается от образа к мысли, а не от мысли к образу. Здесь на первый взгляд все не так уж страшно и как будто не идет дальше кокетливого свободомыслия или очаровательной наивности. Однако при более серьезном взгляде и на самую формулировку и на все последующие рассуждения становится очевидно, что здесь все совсем не так просто.

Ведь именно этим основополагающим тезисом в конечном счете руководствуется все антиреалистическое искусство. Отрицание, исключение рационального начала в художественном творчестве и противопоставле-

* Автор имеет в виду статью «Спорить — так спорить» («Советская культура», 31 июля 1962 года).— *Ред.*

ние ему стихийного интуитивизма от века являлось основой всяческого антиреализма. И под тезисом от образа к мысли наверняка двумя руками подпишется любой поборник субъективного идеализма.

Право же, в таких делах следует хоть как-то разобраться, прежде чем выступать с подобными заявлениями на страницах печати, а то невольно вспоминается Эмилия, героиня тургеневского рассказа «История лейтенанта Ергунова», которая, как известно из собственной ее откровенности, сначала говорила, а потом думала, а бывает, что и совсем не думала.

Впрочем, будем считать, что в подобном выступлении есть своя последовательность. Автор и тут верен своей концепции и идет от образа к мысли.

Как же происходит на самом деле у художника? Как обстоит дело со сложностью и простотой в искусстве, с образным мышлением и множеством его возбудителей?

Было бы наивно представить себе, что в одной небольшой статье можно сколько-нибудь исчерпывающе охарактеризовать все множество приемов, какими, применяя весь многовековой опыт человеческой культуры, пользуется художник в своей трудовой практике.

Но при всем многообразии художественных средств, какие накопило человечество, обязательно из века в век, из эпохи в эпоху сохраняются некие общие черты, выражающие суть творческого процесса. В основе его лежит стремление художника к сообщению идеи свойственными ему художественными средствами. Сообщению, то есть передаче зародившейся в его сознании мысли, чувства, страстей обществу людей. Иной цели у художника нет, не было и никогда не будет.

Как зарождается и складывается идея замысла в сознании художника? От всей суммы внешних обстоятельств, от той конкретной среды, внутри которой живет и действует художник как общественная единица.

Здесь действует прежде всего непосредственное влияние образов внешнего мира на сознание художника. Но означает ли это, что тут и есть все содержание творческого процесса? Нет, разумеется, это только его начало. Затем вступает в дело вторая сигнальная система со всей своей сложнейшей ассоциативной машиной, и вот тогда конструктивная мысль начинает формировать всю образную систему произведения. Здесь вступает в силу множественная зависимость художника от общества, степень связанности его личной судьбы с общественными интересами, с общественными целями, степень сознательности его отношения к окружающему миру. И чем крепче и органичнее все эти множественные связи, тем острее, глубже и действеннее отражение мира в сознании художника. И не здесь ли лежит само начало таланта? Ведь на самом деле истинный талант всегда отзывчив и одновременно конструктивен. Аморфность, рыхлость окружающей среды вызывает в нем жажду разумной, целенаправленной организации; несправедливость вызывает жажду утверждения справедливости всеми доступными ему средствами; уродство — жажду красоты.

Устремление к примату разума и красоты в конечном счете оставалось неизменным спутником всего человеческого прогресса и составляет суть социалистического гуманизма, оно положено в основу великой Программы Коммунистической партии Советского Союза и, в частности, морального кодекса коммуниста.

Все это очень серьезно, с этим, как говорится, не пошутишь, ибо во имя этого миллионы и миллионы людей трудились и трудятся, не покладая рук, несли и несут жертвы и обнаруживают при этом силы такого масштаба, какого требует от них величие поставленной цели.

Лаборатория художника чрезвычайно сложна, художественный образ сплавляется из знаний, представлений, догадок и логических и интуитивных. Но когда анализируешь всю многоступенчатую структуру образного мышления, то в основе ее видишь знание и прежде всего знание. Знание, неизбежно включающее в себя анализ, исследование самого предмета во всей его исторической конкретности; знание, которое никогда не остается статичным, которое естественно включает в себя конструктивную волю художника, где, собственно, и берет свое начало художественный синтез. Таким образом, хотят того или не хотят провозвестники интуитивного метода, художественное творчество неизбежно включает в себя волевую, деятельную, преобразующую мысль, как первооснову художественного процесса. И чем сильнее эта мысль, чем глубже она способна проникнуть за внешнюю оболочку предмета, чем активнее срывает она с жизни все и всяческие маски, чем ближе подступает она к жизненной

правде, тем выше результат, тем глубже искусство, тем больше людей способно оно захватить, подчинить своей воле.

Теперь взглянем на дело с другой стороны, доверимся В. Шитовой в ее приглашении следовать от образа к мысли.

По первому счету тезис этот легче всего приложить к поэтической практике, где условность, аллегоричность, чувственная импульсивность сложили наиболее устойчивые традиции. И на самом деле, поэзия предусматривает обостренную емкость формы, ассоциативность образного языка, намек, адресованный к фантазии читателя или зрителя. Смешно опровергать эти незыблемые прерогативы поэзии. Но ведь не об этом спор. Та или иная мера поэтической условности сопутствует и обычной бытовой, так сказать, спонтанной речи, и черты эти сродни любому языку, всегда более или менее богатому идиомами, иносказаниями, а уж русскому языку — в абсолютной степени.

Но разве можно на этой основе отрицать, что любому образному строю (словесному или пластическому), пусть самому неожиданному, самому феноменальному, в основе своей противопоказаны конструктивная мысль, рациональное начало. Более того, вся сила идиоматической образности как раз идет от ее смыслового корня, смыслового начала. И тут народ, творя свой язык, шел от стремления не обеднить, не разрушить, не уничтожить мысль, а насытить, обогатить, усилить ее действенную мощь за счет художественной образности. То есть действовать расчетливо, целесообразно.

Так что и тут опять не получается.

Так как же понимать призыв «от образа к мысли»? И тут невольно приходишь к единственно возможному истолкованию, к которому приходит больной или заключенный, для которого пятно на стене, порожденное сыростью, становится отправным началом для измученной одиночеством фантазии.

Именно из этого источника берет свое начало и любая антиреалистическая концепция. Разумеется, фантазия — величайшая сила художника, важнейшая черта его дарования. Чем выше дарование, тем обширнее сфера ее действия. Но, повторяю, в творчестве художника она представляется мне родной сестрой знания, и только при этом условии она может сослужить художнику хорошую службу, к чему бы ни задумал он обратиться — и к самой дальней перспективе и к самой отдаленной ретроспекции.

Меня всегда поражала могучая сила образной фантазии Алексея Толстого в его романе «Петр Первый». Его московские улицы буквально пахнут. Читатель вовлекается в петровскую эпоху с таким «эффектом присутствия», о каком может только мечтать современный широкоформатный и стереоскопический кинематограф. Вот где образное слово полностью и без остатка отдало все художнику, его художественному замыслу. Но замыслу и прежде всего замыслу. Феноменальна зримость, трехмерность каждого дома, угла, всего родного российского пейзажа, каждого представленного в этом чрезвычайно щедро населенном романе характера, со всей его внутренней и внешней неповторимостью, — вот пример победы художника-реалиста. Знал ли Алексей Толстой все то, что он написал в своем романе, восстанавливая эпоху, отдаленную от него двумя с половиной веками? Нет, разумеется, всего он знать не мог, но подобно Пушкину, Гоголю и Льву Толстому о многом и многом лишь догадывался. Но в основе его свободной фантазии лежало положительное знание своего художественного предмета. Знание и любовь к своему герою, к русскому народу, выдвинувшему из недр своих и титаническую фигуру Петра со всей свирепостью заключенных в ней противоречий и таких самородков, как Алексашка Меншиков и семейство Бровкиных, и многих-многих других сподвижников великого преобразователя боярской Руси.

Вот тут открывается, по-видимому, еще одна важнейшая черта, отличающая реализм как направление, мужественно и трудолюбиво несущее на своих плечах культуру человеческую. Я имею в виду любовь к народу, сочувствие не ему, но сочувствие с ним, как выражался Герцен.

Именно в этом сочувствии, то есть в неразрывной связи с общенародной мыслью, выступают наиболее возвышенные свойства художественного гения.

Теперь о сложности и простоте.

При самой постановке таких вопросов, разумеется, всегда остается достаточно места для демагогии. Припомним наиболее ходовые, употребимые ее формы.

1. То, что сложно для одного в результате недостаточности его образования и узости кругозора, для другого элементарно.

2. Всякая сложность и простота соотносительна с просвещенностью века.

Можно привести еще несколько подобных тезисов, но достаточно и этих двух для более или менее развернутого спора.

Да, несомненно, что полного равенства между писателем и читателем, между художником и зрителем требовать невозможно. Верно и то, что писатель и художник имеют право, более того, облечены обязанностью открывать и объяснять перед читателем и зрителем новые, ранее еще не раскрытые, неведомые стороны жизни. Но раскрывать, но объяснять, а не закрывать и зашифровывать.

Ведь, право же, в этом все существо спора. Тем более невозможно рассуждать иначе, оставаясь на позициях коммунистического мировоззрения. И тут уж надо выбирать. Надо понять наконец, что столь милая сердцу антиреалистов всех мастей шаловливая игра в бессмыслинку имеет весьма глубокие корни. Я менее всего склонен в этом споре обвести меловым кругом некоторые сложившиеся канонические черты реалистической образности. Более того, я убежден, что обвести такой круг, собственно говоря, невозможно, ибо, отражая жизнь в ее непрестанном революционном развитии, реализм, и, в частности, социалистический реализм, призван непрестанно модифицировать и в масштабах своего содержания и в разнообразии художественных форм, соответственно с тем, как это предлагает ему сама жизнь.

Сейчас мы являемся свидетелями того, какие многозначительные изменения произошли, в частности, в области архитектуры, где одновременно с падением культа личности Сталина, одновременно с тем сокрушительным ударом, какой был нанесен XX и XXII съездами догматическому бездушию и ледяному бюрократизму, рухнули и феодально-бюрократические формы в архитектуре со всеми своими портиками, колоннадами.

Столь же естественна полемика любой иной области творчества, где целью поисков выступает земное человеческое счастье, счастье, обязательно включающее в себя широту и свободное общение людей между собой, широту и свободный доступ каждого ко всему богатству познания и красоты, накопленному человечеством.

И поиску этому не заказано множество и множество средств, уже принятых на вооружение реалистическим искусством или еще подлежащих открытию, осмыслению, совершенствованию.

И что путь этот проложен нашим социалистическим искусством, что по нему увлеченно движутся сотни миллионов строителей нового мира, свидетельствует весь опыт нашего социалистического искусства, будь то литература, живопись, музыка, театр или кинематограф. И что бы ни кричали, что бы ни бормотали по этому поводу воинствующие антиреалисты, задавая сакраментальные вопросы: «да и есть ли, собственно говоря, советская литература? да и есть ли, собственно говоря, социалистическое искусство?» — факт остается фактом — да, есть. И свидетельство тому — весь путь кинематографа от Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко до десятков отличных реалистических картин последнего времени, широко известных в мире, среди которых «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Повесть пламенных лет», облеченные вполне уже устоявшейся, сложившейся славой.

Что же беспокоит взволнованных «ревнителей» наших художественных успехов из противостоящего лагеря? Уж не сами ли эти успехи, а более того, не тот ли своеобычный, несинхронный, так сказать, с развитием западной культуры, курс на котором они достигнуты?

Да и в самом деле, все в этом мире в конце концов соотносительно. И то, что мы вправе рассматривать как свое достижение, естественно, может вызвать у врагов социалистического строя прямо противоположную оценку. В этом нет ничего удивительного. Следует только вспомнить, что цели наши диаметрально противоположны. И когда, обращаясь к нашему искусству, эти критики извне лицемерно вздыхают по поводу примитивности, упрощенности, элементарности нашего искусства, то тут еще надо разобраться.

Вот тут как раз мы и возвращаемся к спору о простоте и сложности. Я, например, не являюсь сторонником ходового представления о так называемом простом человеке. Я не знаю, что это такое и с какого ранга начинается непростой человек. Тут даже не только номенклатурным обозначением, но даже и образовательным цензом не отличишь степени сложности того или иного индивида.

В этой области жизнь предлагает феноменальные парадоксы. Иной раз в самом

глухом углу сведет тебя судьба с человеком по видимости вовсе неприметным, а сядешь с ним поговорить, такое вдруг откроется, такие молнии сверкнут, что только руками разведешь.

Бывает, разумеется, и наоборот. Но в целом-то человек сложен и очень сложен. И если уж тут говорить о том, как развивалась русская литература, русское национальное искусство, то оно-то, быть может, более, чем другие искусства, обнаружило склонность к постижению противоречивых глубин человеческой натуры. Об этом свидетельствует весь русский XIX век, да и наш, XX не склонен отступать с завоеванных позиций.

И право же, внимательного читателя Толстого и Достоевского, Чехова и Горького, Блока и Маяковского едва ли удастся удивить психологическими пируэтами властителей дум в современной экстремистской литературе или кинематографе. И та естественная преемственность, которой за последние два-три года так застеснялись неофиты и прозелиты модернистских откровений и на Западе и на нашей отечественной ниве, нимало не смущала, например, одного из крупнейших реалистов мировой литературы Эрнеста Хемингуэя, каковой прямо и откровенно назвал главным своим учителем нашего Льва Толстого. Но ведь Хемингуэй тоже уже вышел из моды у торопливых критиков. Другое дело, что книги его от этого не стали хуже. И можно было бы вообще как бы не замечать всей этой суеты, в общем неизбежной в развитии жизни, если бы суета эта не тормозила общего хода нашего дела, если бы она не мешала широкому и свободному развитию людей на путях социалистической культуры. Да, сложности в литературе и искусстве неизбежно будут нарастать, ибо сложнее и сложнее становится сам человек, главнейший предмет литературы и искусства. С каждым днем формируется, оттачивается его художественный вкус, расширяется круг представлений, обостряется жадность знаний, ибо аппетит разбужен и увеличивается с едой.

Но значит ли, что эта сложность предполагает путаницу мыслей и страстей, мучительную раздвоенность, столь любезную поборникам так называемого интеллектуализма в литературе или кинематографе, — это еще надо посмотреть.

И почему, потратив уже столько сил, наращивая новые — для штурма новых и новых рубежей всенародной стройки, почему мы должны растащить наше общество, сумевшее соединиться для победы над царским самодержавием и отечественными капиталистами, а затем и над фашизмом, во что бы то ни стало разъединить его по признаку субъективистских рефлексий, вялого самоанализа, пользуясь для этого опытом современного буржуазного искусства. Наши цели полярны, и этого нельзя забывать ни на минуту. При всей общности таких понятий, как любовь, красота, справедливость, мы неизбежно насыщаем их своим особым содержанием, вытекающим из социальной природы нашего общества, из его исторических целей, из всего его классового и национального опыта.

Об этом невозможно забывать, иначе рискуешь извратить самую суть нашего революционного искусства. И тогда отпадут многие и многие суетные вопросы, не подымающиеся выше провинциального модничания, таящего в себе изначальные корни мещанства.

Сталкиваясь с примерами суетливого подражательства, я всегда вспоминаю так жестоко, беспощадно рассказанный Толстым бал у Бергов. Вы помните, как после ухода гостей Вера, усталая, но счастливая, радовалась тому, что все было у них, как у людей. Вот и хочется сказать в заключение: давайте не будем стремиться к тому, чтобы было, «как у людей», пусть-ка лучше будет, как у самих себя.

Максим ЛУЖАНИН

Сценарий ждет режиссера

Сейчас трудно говорить о белорусской кинематографии. Трудно потому, что киноискусство республики, кинопроизводство студии «Беларусьфильм» находятся, я бы сказал, в стадии преодоления внутренних противоречий.

Я люблю наше кино, мне больно за те нарекания, которым подвергаются наши фильмы в печати и со стороны зрителей, тем более что эти нарекания, эта критика абсолютно справедливы. И особенно остро мне приходится воспринимать недовольство многими работами белорусских кинематографистов еще потому, что я работаю на Минской студии художественных фильмов.

Конечно, у зрителей есть все основания предъявлять к студии большие претензии, упрекать нас в отрыве от современности, от задач сегодняшнего дня... Республика растет и строится. После войны у нас создана огромная промышленность: «Нефтестрой», подшипниковый, тракторный, автомобильный, часовой заводы — и... ни одного фильма о новых людях промышленных предприятий.

Обычно в кино жалуются на отсутствие сценарного материала — нет сценариев! Скажу, что у нас сценарии есть. Да, в портфеле «Беларусьфильма» немало сценариев, которые могут послужить неплохой основой для будущих фильмов. Фильмов интересных и содержательных.

Белорусские писатели известны всей стране. Новый роман Янки Брыля, роман А. Адамовича «Война под крышами» — прекрасный материал для кинематографа, они словно просятся на экран. Но кто будет осуществлять постановку этих сценариев? Ведь главная беда студии — нехватка режиссуры.

Начиная с послевоенного времени никто в республике не занимался подготовкой и ростом режиссерских кадров. Не посылались во ВГИК молодые люди, имеющие склонность и способности к режиссуре, не приходила на студию и молодежь — выпускники этого института. Так образовалась в нашем кинематографе брешь, которая и дает все время о себе знать.

У нас есть мастера кино. Это один из старейших кинорежиссеров В. Корш-Саблин. Это режиссер Л. Голуб. Но они не взрастили смену, не воспитали учеников! (Ниже я скажу о новом пополнении нашей режиссуры, пришедшей в самое последнее время, однако и это в корне не меняет дела — проблема режиссуры остается, на мой взгляд, одной из самых важных проблем.)

Что еще мешает плодотворной работе студии? Отсутствие тесного контакта творческих работников с писателями, литераторами. Среди режиссеров студии широко бытует мнение, что сценарии и сценаристы наши плохи, по принципу «нет пророков в своем отечестве». Случай, который я приведу, наглядно иллюстрирует подобное отношение режиссуры.

Янкой Брылем были написаны три новеллы для детей. Предложили их обсудить нашим режиссерам в качестве материала для будущей работы. Все три новеллы были отвергнуты. А спустя некоторое время режиссура заинтересовалась напечатанными в журнале «Огонек» маленькими рассказами. Один из них — «Звезда на пряжке» — был не чем иным, как переводом новеллы Янки Брыля, той самой, которая ранее вышла на белорусском языке.

Случай анекдотический, но он характеризует отношение нашей режиссуры к «местному» литературному материалу. Вот почему я и говорю, как о серьезном пробеле в нашей работе, об известной косности, робости режиссеров «Беларусьфильма», о том, что хочется видеть в режиссерских рядах больше людей подлинно творческих, ищущих, способных на риск и дерзание.

К счастью, на студии есть люди, которые заняты активными творческими поисками. Это в первую очередь наша молодежь, работающая под руководством опытного мастера С. К. Скворцова (осуществляющего художественное руководство всей сту-

дией). Молодые режиссеры, недавно появившиеся на «Беларусьфильме», особенно радуют нас и позволяют делать весьма оптимистические прогнозы на недалекое будущее.

Только что принята новая картина «Кукольная комедия» (сценарий В. Витковича и Г. Ягдфельда, режиссер В. Бычков), которая оставила весьма отрадное впечатление.

А недавно мы знакомились с материалом фильма «Третья ракета» (сценарий В. Быкова, режиссер Р. Викторов) — он вселил веру в будущий фильм. Можно назвать имена еще двух молодых режиссеров, которых мы теперь смело выдвигаем на самостоятельную работу и на которых очень рассчитываем в будущем. Это Б. Степанов, закончивший сейчас картину «Последний хлеб», и Б. Рыцарев — он работает над интересным по художественному замыслу антивоенным фильмом «Сорок минут до рассвета».

Вот почему при всем своем критическом отношении к состоянию кинорежиссуры на «Беларусьфильме» я думаю, что проблема эта разрешима.

В заключение мне хочется поставить один вопрос, уже выходящий за рамки только нашей студии. Правильно ли, что, не имея в данный момент режиссера для постановки того или иного сценария, мы сохраняем сценарий за собой, кладем его в архив? Ведь есть в Союзе студии, где сценариев не хватает, где они могут быть запущены в производство. При нынешней системе приема сценариев коллегиями и утверждения их главком, возможна такая координация и своеобразный обмен сценарным материалом. Мне кажется, что это в свою очередь также повысило бы режиссерскую заинтересованность в материале, помогло бы налаживанию более крепких контактов режиссеров со сценаристами.

Сегодня перед советскими художниками кино открыты самые широкие перспективы. И мы должны делать фильмы, отвечающие требованиям нашего времени.

г. Минск

Тахир САБИРОВ

Надо слушать время

Каждая из республик Средней Азии имеет студию художественных фильмов. И как обидно бывает слышать, скажем, в Доме кино, на просмотрах во ВГИКе или просто от зрителей о том, что неинтересно, порой скучно смотреть фильмы этих студий. Как неприятно выслушивать, к сожалению, справедливые критические замечания о серости, несовременности наших постановок, об их невысоком художественном уровне.

Ведь за последние два-три года на среднеазиатских студиях появилось немало интересных режиссеров, операторов, художников. Причем в подавляющем большинстве это молодежь, вгиковцы. Получив отличные знания, вооруженные опытом лучших мастеров советского кино — своих бывших педагогов, молодые кинематографисты активно включились в работу, стараясь внести свой вклад в развитие национальной кинематографии Средней Азии.

Так, в Таджикистане режиссеры А. Хамраев и М. Махмудов поставили интересную картину «Маленьке история о детях, которые...». Уже отмечалась работа А. Рахимова (совместно с А. Давидсоном) над фильмом «Зумрад». Режиссер В. Мотыль снял фильм по поэме Миршакара «Ленин на Памире» — «Дети Памира». Первая работа режиссера Р. Касымовой «Сабина» сделана совместно с молодым оператором В. Белокопытовым.

В Узбекистане Шухратом Аббасовым закончена картина «Ты не сирота». Очень интересный фильм снял Мерет Атаханов — «1002-я ночь» («Туркменфильм»).

Творческие работники нашей студии снимают фильмы не только в Душанбе, но и на других студиях. Это обогащает нас опытом работы наших соседей и позволяет правильно распределять силы с точки зрения производства. Очень ценно, что теперь сломаны кордоны предрассудков и бюрократии, мешавшие туркменам работать в таджикских студиях, киргизам в узбекских и т. д. И если раньше, когда в Туркмении не хватало режиссеров, для постановки приглашали гостей из Москвы или Ленинграда, то теперь туда едут люди из соседних азиатских республик. Так, я лично работаю сейчас на Ашхабадской киностудии над картиной «Шасенем и Гариб».

Сейчас, мне кажется, совершенно необходимо создать на базе всех среднеазиатских студий творческие

объединения. Мысль об объединении творческих и производственных усилий поддерживается и молодыми кинематографистами и мастерами старшего поколения. Польза объединения кажется нам несомненной. Мы хотим, чтобы это стало предметом обсуждения на съезде работников кино.

Новое рождается каждый день, каждый час. И нельзя отставать даже на этот час. Я читаю в газете материалы о строителях Братской ГЭС, знакомлюсь со строителями Нурекской гидростанции. Я вижу этих ребят, молодых строителей, мне хочется снять их, показать в фильме. Мне хочется сделать фильм об их труде. Это необходимо сделать сегодня, сейчас, сделать быстро, по-молодому.

Но вот Худсовет читает и обсуждает сценарий. И здесь, как правило, проявляется та ненужная осторожность и «осмотрительность», которая мешает работать. «А что, если...», «А что будет...», «А что скажет...». Эти непринципиальные соображения приводят к многочисленным переделкам, тормозят дело, сказываются на качестве произведения. Проходят месяцы. Начинается съемочный период. А затем мучительно долго печатается копия, принимается фильм. Наконец-то! Проходит еще год. Фильм на современную тему выходит в свет обычно через два с половиной года после начала работы. Два с половиной года! Время зовет героев фильма к новым делам, а Худсовет все не решается рассказать о старом их поступке, ставшем уже историей.

Конечно, очень легко пользоваться старой, испытанной схемой: один злой бай, одна молодая красавица — снимай хоть пять лет подряд. Но ведь в результате появится еще одна «восточная» картина, еще один традиционно плохой фильм.

Тем, кто заседает в художественных советах Таджикской киностудии, в художественных советах студий Туркмении, Узбекистана, Киргизии да и других республик, нужно смелее, без перестраховки принимать сценарии на современную тему, а руководителям кинопроизводства — создать такие условия работы, чтобы художественные произведения, необходимые нашим современникам, создавались в возможно более короткий срок.

В этом, на мой взгляд, один из путей подъема нашей кинематографии на уровень требований времени.

Хочется сказать еще вот о чем. Нам необходимо пристально следить за новостями кино, за тем, что делают наши товарищи в Москве, Ленинграде, над чем работают зарубежные кинематографисты. Без такой информации, без просмотра новых фильмов мы, естественно, начинаем отставать, «вариться в собственном соку». Мы порой делаем то, что уже давно сделано, и ищем то, что уже найдено. Я привожу в Москву фильм, показываю, а мне говорят: «Хорошо ты придумал, Тахир, только если бы это было года два назад...»

Поймите меня правильно — речь идет не только о формальных приемах, которые можно принять или перенять, речь идет о большем: о творческом обогащении кинематографистов, о творческом контакте с мастерами советского киноискусства.

К сожалению, не всегда у нас есть для этого возможности. И часто мешает тому простая причина — съемки на натуре, которые длятся не днями, а месяцами. Так почему бы членам консультативных советов не выехать на места съемки? Как было бы полезно тут же на месте посмотреть и обсудить черновой материал, получить совет, прослушать лекцию и даже посмотреть новую работу советского или зарубежного кинематографиста.

При взгляде на афишу, где написано: «Таджикфильм», «Узбекфильм», «Туркменфильм», «Казахфильм», «Киргизфильм»,— у зрителя возникают привычные ассоциации: богатые, пышные массовки в мраморных дворцах эмиров и шахов, вожди на быстрых скакунах, парадность и блеск «масштабного действа»...

Естественно, главной темой должна стать современность. Но нам дорога и наша история, наша классика. Только обращаясь к истории, надо решительно отказаться от устаревших и ложных традиций, о прошлом надо рассказать по-новому.

Сейчас я работаю над фильмом «Шасенем и Гариб». Тема вечная — любовь двух молодых людей. Но мне кажется, решить ее можно современно.

Шасенем и Гариб — очень молоды. Им едва минуло шестнадцать лет. Их чувства еще незрелы, но тем горячее, тем самоотверженнее борются они за свою любовь, за с в о б о д у любить, жить, чувствовать. Мне напоминает это жизнь и борьбу молодых республик Кубы, Йемена.

В своих картинах мы чаще показываем внешнюю красоту любви, поступков героев. Между тем куда как важнее, представляется мне, раскрыть глубокий и интересный внутренний мир людей. Ведь Шасенем и Гариб еще дети, «смертью смерть поправшие», совершают этот замыкающий их судьбу поступок потому, что они очень чисты, красивы и богаты внутренне, духовно.

Итак, сегодня мои творческие интересы — в давно ушедшей эпохе, но если говорить о первоочередных задачах нашего кино, то нам нужно как можно больше фильмов о современности. Вот почему, еще не закончив один фильм, я уже думаю о другой, следующей работе, о картине, которая расскажет про сегодняшний день жизни страны.

г. Душанбе

В. МИКАЛАУСКАС

Творчество и этика

Перед Первым съездом кинематографистов, на котором будут обсуждены важнейшие меры по улучшению производства кинофильмов, хочется поговорить о том, что происходит на Литовской киностудии, о ее успехах и трудностях, о том, что мешает развитию нашего национального киноискусства.

Литовская киностудия, несмотря на свой сравнительно молодой возраст, уже сумела добиться немалого. Здесь трудится большой коллектив энтузиастов, в числе которых немало молодых специалистов, получивших образование во ВГИКе.

Несколько лет назад увидели свет такие фильмы, как «Адомас хочет быть человеком» и «Живые герои». Они принесли студии если не славу, то, во всяком случае, большой, заслуженный успех. За ними появились картины «Когда сливаются реки», «Канонада», «Чужие». Последний фильм в целом получил неплохую оценку печати и зрителей, а вот «Канонада» и «Когда сливаются реки» не были даже приняты для показа на всесоюзный экран. Откуда вдруг такие срывы? То высокий взлет, то крутое падение? Ведь и те и другие фильмы поставлены на той же самой студии теми же самыми людьми, а результаты такие различные.

В. Жалакявичус поставил «Адомас хочет быть человеком», и тот же режиссер создал последнюю новеллу «Живых героев». Первый фильм оказался зрелым произведением, а новелла была такой слабой, что ее не включили в картину «Живые герои» при показе на фестивале в Карловых Варах.

Самой удачной новеллой «Живых героев» является «Последний выстрел». Ее создатели режиссер А. Жебрюнас и оператор И. Грицюс делали фильм «Канонада». В ходе съемок сменился режиссер, многое пришлось переснять, чтобы фильм с грехом пополам можно было показать на экранах республики. Зритель картины не принял, не принял того угрюмого пессимизма в изображении послевоенной жизни литовской деревни, который пронизывал фильм.

Как назвать все это — творческими исканиями, экспериментами или просто браком?

Глубокий анализ упомянутых фильмов — дело критиков, но тем не менее факты свидетельствуют, что о коллективе Литовской киностудии можно говорить не только в оптимистических тонах, видя все в розовом свете, как корреспондент «Советского экрана» (1962, № 20) Г. Медведева.

Неполадки существуют у нас не только в творчестве. Мне кажется важным сегодня поговорить о вещах, которые относятся к другой области — этической. Кино—искусство коллективное, и поэтому взаимоотношения людей, делающих одно дело, отнюдь не праздный вопрос.

Сейчас на студии в производстве находится фильм «Свидетель». Еще рано делать какие-либо прогнозы и предрешать его судьбу. Я хочу обратить внимание на один факт. Отсняв чуть ли не полкартины, оператор А. Моцкус уходит из группы, заявляя при этом, что все основные исполнители плохо подобраны, сценария нет, так же как нет и режиссера. А ведь Моцкус работает с Жалакявичусом не первый год!

Думается, что куда более этичным и принципиальным было поведение А. Жебрюнаса, который должен был быть художником фильма «Свидетель», — он отказался работать в группе еще во время подготовительного периода.

Другой пример.

Казалось бы, на студии самое авторитетное мнение должно принадлежать Художественному совету. Худсовет... Всегда ли можно доверять суждениям его членов? Не знаю, как другие, но я составил о нашем Худсовете не самое лестное мнение. В 1958 году я поставил фильм «Индюки». Худсовет при приемке готового фильма всячески расхваливал его, а один видный член совета даже заявил, что с этого фильма начинается литовская кинематография. А потом тот же самый уважаемый товарищ выступал в печати: «Приходится только сожалеть, что в процессе постановки фильма автор поддался увлечению режиссера и некоторых исполнителей трюкачеством, дешевому комизму, поверхностному решению проблем», говорил о недостаточной режиссерской культуре, о примитивизме и прочее. Я ни в коей мере не собираюсь защищать свою картину и нападать на этого товарища за последнюю нелестную ее оценку. Но почему все это не было своевременно высказано на Художественном совете? Зачем нужно было сначала так восхвалять фильм в пределах студии, а с общественной трибуны говорить совершенно обратное?

Все это я рассказываю для того, чтобы охарактеризовать неверные, неплодотворные взаимоотношения. А ведь слаженность в работе, добрые и вместе с тем деловые отношения — половина успеха творческой группы, особенно на съемочной площадке.

Тем более нужны слаженность и единомыслие у сценариста, режиссера, оператора и художника филь-

ма. Их тесное сотрудничество должно начаться еще до подготовительного периода.

Как известно, режиссерский, постановочный сценарий разрабатывается не одним лишь режиссером-постановщиком, но и главным оператором, главным художником и сценаристом. У нас практически эту работу проделывает самостоятельно режиссер-постановщик. Вредная практика! Но попросишь оператора принять участие, а он отвечает: «Делай как хочешь! Все равно по этому режиссерскому сценарию снимать не будем. Он нужен не нам, а плановому отделу».

Увы, да — плановому отделу и министерству. Согласно такому на скорую руку и на живую нитку сметанному «сценарию», составляется календарный план съемок, а по нему должна проводиться вся работа. Хорошо, если хоть в ходе дальнейшей работы налаживается тесное сотрудничество упомянутой четверки, а если нет — на площадке начинается импровизация.

Подготовительный период, по моему глубокому убеждению, слишком короток. Подобрать актеров, выбрать места съемок, пошить костюмы и выполнить тысячу других работ доброкачественно за такое время невозможно. А потом недостаточно подготовленная группа сразу вступает в ответственнейший период производства. Съемки у нас длятся 6—8 месяцев. Это очень долго. Экономия каждого дня съемок—это экономия больших сумм государственных средств. Но практика говорит о том, что и этого длительного периода режиссерам не хватает, они, как правило, просят о продлении сроков, и их просьбы удовлетворяют.

Причин тому несколько: съемочная группа не была достаточно подготовлена и часть подготовительных работ перенесла на съемочный период; во время съемок начинаются бесконечные исправления сценария, переработки, и группа вынуждена простаивать; киноработники зависят от капризов природы: сегодня необходимо солнце — его нет, завтра солнце не нужно, а оно, как назло, светит. Работа шла бы успешней, если бы параллельно было подготовлено несколько объектов, чтобы группа, в зависимости от погоды, могла переходить от одного к другому. Но, увы, тесна площадь павильонов.

Национальные студии сталкиваются еще с одной сложной проблемой. Они ставят фильмы на родном языке — и им нужны национальные актеры. Театров немного, актеры загружены работой в театре. У театров, понятно, свои планы: спектакли, гастроли, репетиции. Наши театры неохотно отпускают актеров на съемки, а если и отпускают — после долгих пререканий — ставят непременное условие: актер должен «отыгрывать» такие-то и такие-то спектакли. И становится актер слугой двух господ. Днем он на съемочной площадке, а вечером на машине, а то и самолетом доставляется за 100 *км* домой. Не успев снять грима, он снова садится в машину — его ведь завтра с утра ждут на площадке. О нормальном отдыхе актера не может быть и речи.

Производство фильмов все расширяется. Нам нужно будет все больше и больше актеров. О подготовке собственных актерских кадров много говорилось, но воз и ныне там. Проблема так и не решена.

Надо было урегулировать вопросы оплаты труда основных исполнителей. Следует повысить их материальную заинтересованность. Ведь многие хорошие актеры не желают идти в кино, если театр снимает с зарплаты: невыгодно.

Музыка к фильмам пишется у нас, когда фильм уже смонтирован. Композитор обязан за 10—12 дней создать ее. Ох, уж эта спешка! Хорошо, если музыкальное оформление поручается опытному мастеру, такому, как Эдуардас Бальсис. У нас немало способных композиторов, но далеко не все из них могут быстро создавать музыку.

А можно было бы практиковать опыт чешской студии «Баррандов». Композитор участвует в съемках, беседует с постановщиком, героями, набрасывает в блокноте мысли. Уже в ходе съемки он сочиняет отдельные и немалые фрагменты. Тогда после монтажа ему остается лишь окончательное оформление музыки.

О сценарной проблеме писалось немало. Как и всюду, она актуальна и у нас. Правда, сценарный портфель студии немного пополнился, есть надежда, что в 1963 году будет идти работа над тремя художественными фильмами.

Улучшается дело и со съемочными площадками: для студии строится большой павильон.

Работники Литовской киностудии имеют возможность не допускать таких печальных срывов в работе, о которых говорилось выше. Для этого нужно только, чтобы на студии царил подлинно творческий дух, чтобы помощь настоящая, дружеская оказывалась в самом процессе работы.

Обрушиваться на неудачу, когда фильм готов,— легче всего. Куда труднее, но и намного полезней для общего дела — помочь в процессе создания картины собрату по оружию, если видишь, что помощь нужна.

Нет сомнения, что постановление ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии» поможет и Литовской студии выйти на широкую дорогу, создать много новых фильмов, достойных советского зрителя — строителя коммунизма.

г. Вильнюс

Л. ЗОЛОТАРЕВСКИЙ

Откровенный разговор

Репортаж с комментариями

Два дня заседала секция документального кино Союза работников кинематографии СССР. Обсуждалось постановление ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии».

Творческие работники получили программный документ, который поможет им изжить все то, что мешает движению вперед, и сделать важнейшее из искусств подлинно могучей силой воздействия на умы и сердца людей, созидающих коммунизм.

Это был по-настоящему живой, интересный, принципиальный разговор. Впервые за много лет такой откровенный и честный, когда кинодокументалистами было сказано в свой адрес много горьких слов и печальных истин. Будем надеяться, что в этой очищающей атмосфере зародилась жажда большого творчества, произошли глубокие переоценки ценностей.

Выступали многие. Каждый говорил о самом главном. Попытаемся выделить основные проблемы.

НЕКОТОРЫЕ ФАКТЫ, СООБЩЕННЫЕ ДОКЛАДЧИКОМ В. С. ОСЬМИНИНЫМ

В настоящее время в нашей стране работают 25 студий хроникальных и документальных фильмов. Они выпускают более 40 названий киножурналов общим количеством свыше 1400 номеров в год. Их тираж достигает 196 000 копий. Те же студии выпускают более 300 событийных и тематических документальных фильмов в год!

●

Было недоброй памяти время, когда уровень развития нашего киноискусства (в области документального кино) определялся «валом». Нет слов, здесь достигнуто немало.

И прежде чем перейти к вопросам творческим, хотелось бы высказать некоторые мысли по поводу приведенных докладчиком цифр, то есть поговорить о прокате, взаимоотношениях кино и телевидения и о здравом смысле.

Документальный фильм — произведение искусства, раскрывающее важную тему, для него нет и не должно быть региональных рамок. Иначе говоря, фильм должны иметь возможность посмотреть все, на всей территории нашей страны. Следовательно, надо резко улучшить систему проката. А для этого необходимо печатать соответствующее количество копий. Возможно ли это при существующих технических мощностях? Возможно. Но при условии, что будет выпускаться значительно меньшее количество фильмов.

Тысячу раз прав Н. Садкович, который заявил, что нечего пенять на прокат, коли фильмов, достойных широкого проката, почти нет.

Возможно, стоит сократить план выпуска документальных фильмов и обратить основное внимание на их качество. Без этого не удастся преодолеть то отставание, которое видно каждому. Тогда и проблему проката будет легче решить. Разве чинил препятствия прокат, когда появились такие фильмы, как «Пылающий остров», «Первый рейс к звездам», «Люди голубого огня»?

Думается, что, если студии смогут предложить прокату программу из трех-четырех короткометражек, сделанных действительно на уровне произведений искусства, они легко найдут дорогу к зрителю.

СОПЕРНИЧЕСТВО? НЕТ, СОТРУДНИЧЕСТВО!

Кино и телевидение. Эта проблема занимала всех.

Кто-то из выступавших на заседании сказал примерно следующее: информация — дело телевидения. А вот фильмы создавать — наше дело. Далее последовал «веский» аргумент: телевидение делает фильмы из рук вон плохо, потому что там работают только неудачники от театра и кино.

Ну а что, если телевидение начнет делать хорошие документальные фильмы?.. Очевидно, дело не в этом. Тем более что работники документального кинема-

тографа (и в особенности Центральной студии) мало чем могут сегодня похвастаться.

Вопрос творческих контактов с телевидением волнует всех работников документального кино. В значительно большей степени, чем работников телевидения. Информационные средства телевидения уже сегодня необычайно велики. Состязание в оперативности закончилось. Оно выиграно телевидением окончательно и бесповоротно. Это естественно, и ничего плохого или оскорбительного для документального кино в этом нет.

Глубоко прав В. Осьминин, заявляя, что «бороться с телевидением не надо. Но ясно, что если оно появилось, то надо менять форму нашей информации... Нужно серьезно, творчески поговорить о том, что нам нужно больше давать сюжетов о я в л е н и я х жизни (а не сугубо информационных.—*Л. З.*), сюжетов более глубоких».

Несколько месяцев назад В. Осьминин опубликовал в «Известиях» статью, специально посвященную проблеме взаимоотношений документального кино и телевидения. В среде кинодокументалистов статья эта вызвала почти единодушное осуждение. Об авторе говорили, что он чуть ли не предает интересы документального кино. С тех пор страсти улеглись, и документалисты по существу поддержали основные положения этой статьи.

Разногласия по-прежнему бушуют, но уже главным образом вокруг организационных форм. В принципе всем ясно, что документальный кинематограф и хроника должны быть разделены. Но следует логический вывод: хроника должна объединить свои усилия с телевидением и четко разграничить «сферы влияния». Организационных форм такого объединения может быть много. В зарубежных странах с развитым телевидением все дело изобразительной информации сосредоточено в руках мощных агентств, которые строят свою работу с точным учетом потребностей телевидения и условий кинопроката.

Было бы хорошо, если бы кинодокументалисты сами подумали над возможными организационными формами объединения усилий с телевидением. Надо полагать, что съезд работников кинематографии с интересом отнесется к таким рекомендациям.

ИСКУССТВО И ИНФОРМАЦИЯ

Предстоит сложный, болезненный, но, по-видимому, необходимый процесс разделения кинохроники и документального кино. До сих пор творческие работники не делили себя на специалистов по информации и специалистов по тематическим фильмам. Каждый занимался в меру необходимости и тем и другим.

До последних дней мало кто задумывался над тем, что профессия хроникера — это именно профессия. Аналогичное разделение по профессиям давно произошло во всех областях журналистики. Нет его только в кино. Информация — живое благородное дело, требующее от человека настоящей влюбленности и преданности.

Создание произведений искусства — особое дело. Не все способны на это. Да и склад дарования должен быть особым.

Блестящий хроникер может оказаться беспомощным, столкнувшись с необходимостью создать документельный фильм. И наоборот, большой художник-кинодокументалист может оказаться беспомощным, если его «бросить» на боевую информацию.

Так случается. Чем скорее работники документального кинематографа осознают это и сделают для себя выводы, тем будет лучше и для дела и для их собственных творческих судеб.

С ЭТИМ НАДО КОНЧАТЬ

Докладчик уделил серьезное внимание борьбе за преодоление последствий культа личности Сталина.

— В течение десятилетий,— сказал он,— творческие работники документальной кинематографии воспитывались в одном направлении — создавали фильмы, не раскрывающие, а часто искажающие правду жизни. Показуха — вот что характеризует, как правило, фильмы тех лет. Стремление угодить одному человеку привело к стандарту в документальной кинематографии, к обеднению жанров, к стандарту киносъемок, монтажа... Репортаж вытеснялся «организованными» съемками. Художественная образность документального кино была заменена информационностью, иллюстративностью.

Да, так было в прошлом. Однако это тяжелое прошлое наложило отпечаток на все, что делается в документальной кинематографии и сегодня. Наша главная задача — как можно скорее покончить с остатками этого прошлого.

К этому, в частности, призывает нас постановление ЦК КПСС: «... Необходимо опираться на талантливые кадры режиссеров и сценаристов, повышать их мастерство и творческую активность».

Заметьте, далеко не всегда совпадают понятия «талантливый» и «маститый», «талантливый» и «известный», «талантливый» и «крупный». А они обязательно должны совпадать! В любом виде творчества, в любой области жизни! В том числе и в оценке деятельности работников документального кино.

С. Юткевич страстно призывал на этом совещании ориентироваться на талантливых людей, беспощадно бороться с бюрократами от кино, которые мешают продвижению и росту талантов. Хочется надеяться, что в среде кинематографистов не будет повторения

позорной истории, подобной той, которая имела место с молодым латышским режиссером Улдисом Брауном, автором замечательных документальных фильмов «Начало» и «Стройка». Ведь дикая бюрократическая волокита, затеянная вокруг работ Улдиса Брауна,— одно из ярких проявлений последствий культа личности.

С точки зрения Н. Кармазинского, последствиями культа личности в документальном кино являются остатки двух вредных теорий. Первая — это теория бесконфликтности. По существу, она бытует и сегодня. В нашей жизни есть немало трудностей, которые приходится преодолевать советским людям на пути строительства коммунизма. Никто не отрицает существования таких трудностей. Партия постоянно указывает народу на трудности, призывает их преодолевать, бороться с явлениями, которые мешают нам двигаться вперед.

В документальном кино, точнее в том, как оно показывает трудности, борьба, жизненные конфликты, как правило отсутствуют. Правда, это не касается трудностей, связанных с природой. И получается так, если судить по фильмам: единственное, что встает на пути советского человека,— это природа. С ней он борется и побеждает в этой борьбе. Ну, а конфликты взаимоотношений, конфликты моральные, борьба с пережитками, с реакционной идеологией? Этого нет или почти нет в документальном кино.

Вторая теория — теория типического, «сформулированная» Маленковым на XIX съезде КПСС. На основе этой «теории» можно было объявить «нетипическим» все что угодно, вернее, все, что кому-то неугодно.

Во время выступления С. Юткевича подал реплику И. Пырьев. Она относилась к трудностям, с которыми сталкиваются документалисты, работающие на периферийных студиях.

— Местные власти,— говорил он,— требуют: покажите, что у нас все хорошо, потому что по картине мы отчитываемся перед Москвой!

Это замечание прямо поддерживает точку зрения Н. Кармазинского, который считает, что весьма сильны еще рецидивы «теории типического».

Над всем этим следует хорошенько задуматься. Последствия культа личности надо беспощадно разоблачать, уничтожать, чтобы не мешали они нашему движению вперед. Бывает и так, что въевшиеся в плоть и кровь устарелые понятия живут в нас самих и мы перестаем ощущать их, как нечто противоестественное, мешающее повседневным творческим делам.

Итак, борьба с последствиями культа личности не самоцель. Она должна помочь кинодокументалистам как можно скорее преодолеть отставание и двинуться вперед.

МАСТЕРСТВО И ИСТОРИЯ

Одним из главных выразительных средств кино является монтаж! Эта истина так же тривиальна, как то, что Волга впадает в Каспийское море. Нет ни одного человека, который решился бы утверждать, что можно создать фильм или просто киносюжет без умелого монтажа.

Что же заставило многих участников совещания говорить так много о монтаже?

Дело в том, что на протяжении ряда лет монтаж как творчество, как высокое искусство был заменен монтажом ремесленническим.

«С общего плана на крупный можно перейти только через средний план» — сентенция эта и сегодня кажется азбучной истиной. Таких азбучных истин не очень много. Но они в большинстве случаев исчерпывали собою весь творческий арсенал создателей документальных фильмов.

Ну, а что делать, если мой замысел указывает на необходимость смонтировать подряд два крупных плана? Это ересь! Что, если в интересах эмоциональной выразительности режиссеру надо не два метра крупного плана, а десять метров? И это тоже ересь!

В результате — невыразительность и потрясающее однообразие монтажа. Обо всем этом говорил, в частности, Ю. Каравкин:

— У нас все монтируется одинаковыми кусками. Нас не интересует сейчас деталь, потому что в течение долгого времени мы эти детали изгоняли.

Вот и получается положение, при котором оператор снимает «немонтажно», если нет в материале достаточного количества общих, крупных и средних планов и перебивок, но считается, что он снял вполне «монтажно», если все это есть, но блистательно отсутствуют детали, наблюдения, которые могли бы быть действительной основой для монтажа. Своеобразная «бесконфликтность» монтажа. И, к сожалению, приходится констатировать, что на всю советскую документальную кинематографию эта практика распространилась благодаря «примеру» Центральной студии документальных фильмов.

— Монтаж и у вас и в художественном кино уже давно устарел, — сказал в своем выступлении И. Пырьев.— Вы знаете, что так уже не монтируют: зашел, вошел, пришел, сел, крупный план. Уже есть какие-то другие законы. Они, очевидно, есть и у вас, кинодокументалистов, и вы, очевидно, ищете их. Нужно более творчески, лаконичнее, короче это делать. И фильмы будут выразительнее и короче...

Многие выступавшие отмечали фильм Украинской студии кинохроники «Сын солдата». Говорили о том, что он по-новому показывает жизнь, что он современен по выразительным средствам. Но почему-то

никто не обратил внимания на то, что главное средство, с помощью которого в картине были достигнуты успехи, это именно монтаж! Интересный, эмоциональный монтаж, который далеко не всегда следует азбучным истинам «логической склейки», но в котором раскрывается индивидуальность, темперамент, характер авторов фильма — сценариста В. Некрасова и режиссера Р. Нахмановича.

Да, Волга впадает в Каспийское море! Да, монтаж одно из главных выразительных средств кино! И об этом нельзя забывать ни на минуту!

За последние годы появился ряд интересных работ, о которых говорили участники совещания: «Люди голубого огня», «Пылающий остров», «Удивительное рядом», «Сын солдата», «Сырые запахи реки», «Стройка», «Георгий Седов», «Белый колокольчик», «Мечты и судьбы», «Не огорчайся, Виргинис!».

Но в громадном потоке низкосортной продукции зачастую тонут прекрасные новаторские произведения. Их надо обязательно вытаскивать на свет божий, как следует разбирать в творческой среде, прослеживать на их примере художественные закономерности, которые определяют искусство документального кино на современном этапе.

— Но драться за сотни фильмов,— как справедливо отметил заместитель министра культуры СССР В. Баскаков,— за этот огромный поток, где интересные произведения потонули в потоке слабых,— довольно трудно. И надо вам самим помочь руководству Министерства культуры СССР разобраться: на что обратить внимание, чему дать зеленую улицу...

А, может быть, кое-что поспешно объявленное новым вовсе не является таковым? Об этом говорил В. Кагарлицкий. Действительно, бывает так, что мы открываем давно открытые америки, повторяем зады, а убеждены в том, что занимаемся новаторством.

А происходит это потому, что многие работники кинематографа по-настоящему не знают историю собственного искусства. Или знали, но забыли. Быть может, сейчас, когда мы стоим на пороге нового этапа в жизни документального кинематографа, особенно своевременно поставить вопрос о необходимости серьезно изучить богатое наследство, оставленное предыдущими поколениями кинематографистов.

Можно только поддержать И. Венжер, которая так горячо и страстно говорила о необходимости самого серьезного изучения наследия Дзиги Вертова. О Вертове говорили многие. Это очень отрадно и симптоматично. А то о собственном наследии забыли до такой степени, что почти все положительные примеры, которые приводились до сих пор, черпались только из арсенала зарубежной практики.

Нет слов, зарубежные мастера короткометражного фильма создали много великолепных произведений за последние годы (французы, итальянцы, поляки, чехи). Но сами они не устают повторять, что учились на замечательном опыте мастеров советского документального кино, и прежде всего на опыте Дзиги Вертова.

Упрек в забвении лучших достижений Вертова и других мастеров ушедшего поколения должен быть адресован не только самим творческим работникам документального кинематографа, но и кинокритике.

ЗАГАДКА СЦЕНАРНОГО ДЕЛА

Один из самых опытных сценаристов документального кино Ю. Каравкин говорил о необходимости решения «загадки сценарного дела».

В устах Ю. Каравкина слова «загадка сценарного дела» звучат несколько парадоксально. Тем не менее сценарное дело до сих пор еще во многом остается загадкой и для режиссеров и для самих сценаристов.

Каким должен быть сценарий? Этот вопрос часто ставится, обсуждается, решается. И, разумеется, безрезультатно.

Одно время считалось, что сценарий документального фильма должен содержать подробное описание зрительного ряда и наметки дикторского текста. Говоря точнее, каждый план должен быть «выписан» сценаристом, «смонтирован» на бумаге со следующим планом и т. д. Переходы между эпизодами должны быть обозначены особенно подробно и точно, чтобы потом не «провисало». Режиссеру оставалось выполнить свой святой профессиональный долг — проставить метраж против каждого плана.

Было и такое мнение: сценарий обязан сочетать общее описание зрительного ряда с элементами дикторского текста, причем один или два узловых эпизода должны быть разработаны очень детально.

Думается, что только что описанные, равно как и всякие другие рецепты, ничего не стоят. Каждый такой рецепт свидетельствует лишь о бесталанности его авторов. «Железный» сценарий нужен только режиссеру, который сам ничего придумать не может.

Неоднократно вставал вопрос о необходимости участия режиссера в написании литературного сценария. На этой почве разгорались многочисленные баталии, приводившие к серьезным недоразумениям, официальным решениям и даже инспирированным фельетонам. А, по существу, никакое решение не может быть в этом отношении правильным и закономерным для всех случаев жизни. Ведь все зависит от конкретного сочетания: автор — режиссер. В одном случае автор приносит готовый сценарий — режиссеру остается взяться за его осуществление. В другом — автор приходит к режиссеру с самой общей идеей, и они вместе воплощают ее в

сценарий. В третьем — литературно одаренный режиссер сам может быть автором сценария, так же как может им быть и кинооператор.

И все-таки каким же должен быть литературный сценарий документального фильма?

Если исходить из того, что отныне фильмы будут делать только талантливые люди, самым правильным представляется утверждение, высказанное на совещании Н. Садковичем. Сценарий, по его мнению, должен содержать эмоциональные сообщения, а не перечень объектов.

Что это практически значит? Прежде всего то, что надо раз и навсегда отказаться от старых рецептов, которые носили ремесленнический характер.

Литературный сценарий должен быть именно литературным произведением, из которого режиссер сможет уловить образный строй будущего фильма, эмоциональный ключ, в котором он должен быть снят, и внутреннюю, а не сугубо рационалистическую — логику будущего монтажа.

Если бы надо было снять видовой фильм о Днепре, талантливый режиссер обратил бы свое внимание на литературный сценарий, написанный более ста лет назад не кем иным, как Н. Гоголем,— «Чуден Днепр при тихой погоде...»

Помните, считалось, что полноценный сценарий одночастевки должен занимать 6—8 страниц, двухчастевки соответственно — 15—16 страниц и т. д. Какая это чепуха! Настоящий литературный сценарий в зависимости от стиля и манеры автора может быть практически любой величины.

Описание Днепра у Гоголя занимает одну машинописную страницу. Но материала, заключенного в этом «сценарии», вполне достаточно, чтобы снять двухчастевый видовой фильм.

Итак, «эмоциональные сообщения, а не перечень объектов» (по Н. Садковичу). Если внести в этот «рецепт» маленькую поправку и сформулировать его так: «эмоциональные сообщения и перечень основных объектов», то в таком виде он может быть, пожалуй, принят.

Не надо делать «загадку» из сценарного дела. Надо перестать регламентировать сценаристов «джентльменским набором» арифметических требований!

АТУ ЕГО!

О дикторском тексте говорили почти все. «Не в первый раз мы с этой трибуны заявляем и просим: сократите максимально дикторский текст!» (В. Осьминин). «Поэтому они выдумывают не трескучий, а ложнопоэтический текст, и все равно бубнит кошмарный голос. Каждый раз, когда возникал диктор, я затыкал уши...» (С. Юткевич). «...Он (дикторский текст.— *Л. З.*) слишком часто был заменителем жизни и усиливал всю искусственность, которая была в нашей жизни, усиливал порой и неправду» (Ю. Каравкин). «Мало синхронных съемок, мало речи — все валится на диктора» (И. Пырьев).

«Ату его!» — такая «оценка» дикторского текста в документальном кино за последнее время получила довольно широкое распространение. Все чаще слышатся призывы делать фильмы вообще без текста.

Начнем с последнего. Действительно, быть может, надо делать документальные фильмы вообще без дикторского текста? Тогда это будет настоящее искусство? Очевидно, так ставить вопрос нельзя. Можно сделать отличный фильм без текста, но без дикторского текста можно сделать и бездарный фильм. И наоборот.

Надо нам научиться не бросаться в крайности и не пытаться все регламентировать. С одной стороны, мы призываем к созданию произведений искусства, с другой — пытаемся устанавливать какие-то обязательные формальные рамки. А это — вещи несовместимые.

Можно ли всерьез принять решение: отныне хорошие фильмы могут делаться только без применения павильонных съемок (если говорить об игровом кинематографе)? Нельзя. Это было бы очевидной глупостью. Почему же не кажется очевидной несуразностью, когда делаются такие заявления, как «самый лучший фильм — вообще без текста» или «дикторского текста должно быть как можно меньше», и т. д.?

«Ату его!» — говорили многие. Слова в защиту дикторского текста прозвучали в выступлении Ю. Каравкина:

— И все-таки я хочу сказать несколько слов в защиту такого компонента, как текст.

Все зависит от общего замысла, от характера, от особенностей и индивидуальности фильма, и все зависит от того, что это за текст и какое место он занимает в этом фильме. Чем разнообразнее будут в дальнейшем характер и жанры наших фильмов, тем больше они должны будут отличаться друг от друга и своей словесной фактурой и тем чаще, вероятно, будут появляться фильмы вовсе без текста. В с е д е л о в а в т о р с к о й и н д и в и д у а л ь н о с т и (разрядка наша.—*Л. З.*).

Хорошо, если бы мысль, высказанная Ю. Каравкиным, стала общепризнанной!

Говорить об индивидуальности вообще — дело сложное, ибо само понятие «индивидуальность» зачастую представляется весьма призрачным. Но можно и нужно говорить об индивидуализированности дикторского текста, точнее — как раз о том, чтобы он не всегда и не обязательно был д и к т о р с к и м текстом.

В одном случае это может быть именно дикторский текст, в другом — текст, читающийся от лица автора картины, в третьем — комментарий одного из участников фильма и т. д.

Соответственно — озвучиваться картины должны в одних случаях диктором, в других — автором (если он косноязычен его может заменить актер), в третьих — реальным героем.

Об этом говорил и В. Осьминин:

— ...Когда мы дикторский текст включаем в наш фильм, мы должны думать о том, кто рассказывает, что это за человек, с какой целью дается этот дикторский текст...

Что ж, будем надеяться, что как и другие сложные проблемы, дикторский текст в ближайшее время перестанет быть проблемой...

ГДЕ ЭКСПЕРИМЕНТИРОВАТЬ?

Итак, все сошлись на том, что главное, чего не хватает сегодня работникам документального кино,— это мастерства. Мастерства во всех его проявлениях.

Все участники совещания согласились с тем, что неправильно делить фильмы на «художественные» и «документальные». Надо делить их на «игровые» и «документальные», имея в виду, что и те и другие должны быть художественными, то есть произведениями искусства.

Почти все пришли к выводу о необходимости творческого и организационного разделения хроники и документального фильма.

Ни у кого не осталось сомнений в том, что максимальное внимание должно быть уделено возрождению репортажа, изучению традиций советского документального кинематографа 20-х и начала 30-х годов.

Наконец, все сошлись на том, что надо ориентироваться исключительно на талантливые кадры. В этой связи говорилось даже о необходимости сделать «переливание крови» Центральной студии и другим студиям страны.

Все выступавшие считали необходимым создать экспериментальную базу для творческих поисков в области документального фильма.

Не было единогласия лишь в одном вопросе: какие организационные формы могли бы быть максимально приемлемыми для реализации поставленных перед документалистами задач.

Многие участники совещания предлагали организовать экспериментальную студию документального фильма вне рамок Центральной студии.

Другие, соглашаясь с тем, что такая студия нужна, предлагали создать ее в рамках Союза работников кинематографии.

Высказывалось и такое мнение, что экспериментировать надо, но в рамках Центральной студии.

Думается, что условия для настоящего творчества, для подлинных экспериментов следует искать везде — на всех студиях страны. Возможность дерзать и экспериментировать не должна быть узурпирована какой-то группой людей.

Первыми обязательными шагами на пути к подлинному творчеству должны быть: разделение хроники и документального фильма, сокращение числа выпускаемых фильмов во имя качества, решительная ломка порядка и системы оплаты труда режиссеров и операторов, увеличение лимита пленки на фильмы. Ну и, естественно, талантливое руководство студиями и творческими объединениями.

В этой связи хочется коротко упомянуть об одном вопросе — он был полностью обойден участниками совещания. Говорили о режиссерах, операторах, сценаристах, музыкальных оформителях. Но ведь в процессе создания фильма участвует и еще одна немаловажная фигура — редактор. Он должен оказывать влияние на весь ход творческого процесса, на все его компоненты. Это очень важно, чтобы редактор был тоже талантливым! В противном случае самую талантливую съемочную группу может постичь неудача.

Очевидно, участники совещания да и те, кто на нем не присутствовал, но заинтересованы в развитии документального кино, согласятся с тем, что надо подумать и об уровне редакторских кадров.

●

Итак, Первый съезд кинематографистов. Документалисты многого от него ждут. Но с чем придут они на этот съезд?..

Совещание, которое проходило в конце прошлого года, было, очевидно, событием значительным, которое расчистило творческую атмосферу, помогло работникам документального кино ясно представить себе ближние и дальние перспективы развития их искусства.

Что ж, надо как можно скорее переходить от слов к делу!



А. РЕКЕМЧУК



ОНИ НЕ ПРОЙДУТ!

КИНОПОВЕСТЬ

В полной тишине появляется на экране и совершает свой обычный поворот эмблема студии.

В полной тишине возникает заглавный титр: «Они не пройдут».

И лишь несколько мгновений спустя на фоне остальных титров человек, которого мы пока не видим, человек, не наделенный тонким слухом и вдобавок чем-то занятый, начинает напевать вполголоса:

Аванти, пополо,
Алля рискосса,
Бандьера росса, бандьера росса...

На свете сложено немало песен о красном знамени. Но эта — самая простая и лучшая из всех: в ней всего-то и слов, что «красное знамя», «свобода» и «победа». Должно быть, именно поэтому она завоевала сердца.

«Лучшие люди, которых я знал, умирали за эту песню», — сказал Хемингуэй.

Бандьера росса
Трионфера!..

Идут титры.

Мы слышим новый голос — мальчишеский, подтягивающий в унисон, но по-русски:

Ты, знамя красное,
Свети, как пламя,
Свободы знамя, свободы знамя...

Идут титры.

Мальчишеский голос (*прерывая песню, за кадром*). Значит, опять вас фашисты побили?..

Мужской голос (*после паузы*). Побили.

И снова, занятые каким-то своим делом, напевают оба:

Бандьера росса...
Свети, как пламя...

Очень громко, в маршевом ритме, оркестр подхватывает последние такты песни.

Кончаются титры.

1

Из затемнения — звук, по которому мы ныне безошибочно определяем рев двигателей реактивного самолета.

Вот он — самолет. Распростерший крылья. Готовый пронестись вихрем по заснеженному полю аэродрома и взмыть в небо...

Камера отъезжает. И выясняется, что самолет, искусно склеенный из бумаги, стоит на обыкновенном подоконнике, крашенном белилами.

Выясняется, что гудит вовсе не самолет, а примус, на котором — большая кастрюля. И этот примус сразу же отбрасывает время начала нашего повествования на четверть века назад...

Маленькая кухня однокомнатной квартиры.

У подоконника девятилетний мальчик, — Санька Рымарев. Большими ножницами он вырезает из плотной бумаги какую-то еще недостающую деталь самолета. На полу у ног Саньки валяются обрезки бумаги.

Сейчас мы услышим голос Саньки Рымарева. Но не этого девятилетнего мальчика, а уже юноши — такого, каким он будет в конце фильма.

Голос Саньки-юноши. Я хорошо помню этот день. Мне тогда было девять лет. Я учился в школе. А мама Галя работала чертежницей на заводе. Жили мы дружно...

За открытой дверью кухни, в коридоре слышатся всплески воды. На четвереньках спиной к нам движется к двери женщина, моющая пол. Ноги ее босы, платье подоткнуто, руки голы, волосы растрепаны. Она с ожесточением трет пол мокрой тряпкой, перетаскивает за собой ведро.

Но вот она поднялась с колен. Выпрямилась. Обернулась. Локтем откинула со лба свисшую прядку волос.

Вот она какая — мама Галя, мать Саньки. Ей двадцать семь лет, а на вид и того меньше. Худенькая, глазастая. Темные волосы острижены коротко — комсомолочка.

— Санька, — говорит мама Галя, заметив бумажки на полу, — я только что здесь вымыла пол, а ты опять...

Глаза ее смотрят на Саньку осуждающе, строго. Она, конечно, сердится. Но отчитывает Саньку спокойно, не повышая голоса, не раздражаясь.

— Знаешь, что за это полагается? — говорит мама Галя. — Взять ремень и как следует тебя отстегать...

Санька торопливо наклоняется, подбирает бумажки.

Голос Саньки-юноши. Ну, насчет ремня — это так, одни разговоры. Никакого ремня у нас в доме не было... Я рос без отца.

— Вот что, — говорит Саньке мама Галя, — иди-ка ты погуляй во дворе, пока я здесь управлюсь.

Санька не возражает. Какой же мальчишка станет возражать, если его гонят гулять во двор?

Он идет по коридору в переднюю, снимает с крючка свою шубейку, одевается.

А пока он одевается, камера на несколько секунд фиксирует наше внимание на детских лыжах, стоящих в углу. Пара детских лыж.

Но Санька, не взяв их, отпирает замок на двери.

— Рукавицы надел? — из глубины коридора вдогонку кричит ему мама Галя. — Сегодня мороз...

Аты-баты, шли солдаты,
Аты-баты, на базар.
Аты-баты, что купили?
Аты-баты, самовар...

Громоздкое и мрачное, купеческого «модерна» здание нависло над тесным двором.

Стайка мальчишек и девчонок, намереваясь играть в прятки, пытает судьбу: кому водить?

Аты-баты, сколько стоит?
Аты-баты, три рубля.
Аты-баты, он какой?
Аты-баты, зо-ло-той...

Водить, уж конечно, выпало четырехглазому толстому Марику. Марик не ропща поворачивается лицом к стенке, заслоняет локтем все свои четыре глаза, считает:

— Раз, два, три, четыре, пять...

Мальчишки и девчонки бросаются врассыпную, кто куда.

А мы последует за Санькой Рымаревым. Он, быстро оценив обстановку, бежит к дальнему подъезду, взбегает по ступенькам, захлопывает за собой дверь и уже там, за дверью, слышит...

Голос Марика. Я иду искать.

Но оказывается, что в подъезде Санька Рымарев не один.

Там еще присутствует некто лет пяти, замотанный башлыком от пояса до самых глаз, — мальчишка или девчонка, не разберешь. Некто занят серьезным делом: кусочком угля рисует на стене.

На стене изображен танк. С пушкой.

— Чей танк? — сурово допытывается Санька. — Почему без звезды?

Некто мнется смущенно. Виновато опускает глаза. Объясняет:

— Я не умею... звезду рисовать.

(Восторженный девчоночий визг за дверью. Топот ног. «Палочка-стукалочка. сама за себя!..»)

— Эх ты!.. — презрительно говорит Санька и, отобрав у собеседника уголек, быстро и четко, непрерывной линией рисует звезду.

— Понял? Ну-ка... — отдает малышу уголек.

(«Палочка-стукалочка, Родька!..» — доносится издалека.)

Малыш, сопя от старания, пробует чертить звезду. Но у него так сразу не получается, и он хитрит:

— Тебя еще не застукали?

Санька, вспомнив об игре, чуть приоткрывает дверь, выглядывает в щелку и удивленно вскидывает брови.

Там, во дворе, игра прекратилась. Вся детвора, только что игравшая в прятки, плотно обступила какого-то незнакомого человека.

Покинув свое убежище, Санька идет к ребятам. Интересно все же, что там такое?

Посреди двора стоит высокий человек в серой шляпе. На нем легкое пальто, шея повязана пестрым шарфом. Перчаткой он трет пылающее ухо — замерзло... Ну, так ему и надо. Разве умный человек станет франтить в шляпе при таком морозе?

Человека в шляпе тесно обступила детвора. И они о чем-то оживленно беседуют.

— Дом дры... — медленно выговаривает слова незнакомец и, мучительно улыбаясь, трет перчаткой замерзшее ухо. — Квартир цвацет пят... Пошалюста.

— Что? — окружающие недоуменно переглядываются.

— Какая квартира?

— Вам кого надо?

— Пят унд цвацет... — робко повторяет человек в шляпе.

Окружающие пожимают плечами.

Тогда вперед протискивается толстый Марик, поправляет очки и, запинаясь от смущения, спрашивает незнакомца:

— Шпрехен зи дейч?

— Я воль! — обрадованно восклицает незнакомец и перестает тереть ухо.

— Вас волен зи? — увереннее говорит Марик и, кашлянув, добавляет: — Битте...

(Он круглый отличник — четырехглазый толстый Марик!)

— Их зухе ди Шуравлоффка-штрассе, хауз драй, воонунг фюнф унд цванциг... ферштеен зи? — Незнакомец с надеждой смотрит на Марика.

— Журавлевка, дом три, квартира двадцать пять, — переводит Марик. — Так ведь это... к Саньке Рымареву.

Все ребята оборачиваются, как по команде, и смотрят на Саньку.

— К тебе, Санька...

— Это к тебе!

Они расступаются, и незнакомец тоже видит Саньку Рымарева. Кивает ему дружески.

Несколько секунд длится пауза. Незнакомец смотрит на Саньку. Санька — на незнакомца...

Мальчишки и девчонки притихли от любопытства.

Наконец Санька Рымарев круто поворачивается и, сунув руки в карманы, не говоря ни слова, идет к своему подъезду.

Незнакомец шагает следом.

А по двору уже несутся ликующие крики:

— К Саньке иностранец пришел!

— Мистер Твистер...

— Харла-барла...

Обычно Санька Рымарев вихрем, перескакивая через ступеньки, взбегает по лестнице. А сейчас поднимается он медленно, будто ему хочется как можно позже достичь своего этажа. И ни на одном лестничном марше, ни на одной площадке он ни разу не оглянулся на человека, шагающего следом за ним.

В гулком пролете — Санькины неторопливые шаги. Шаги незнакомца.

Вот и четвертый этаж.

Санька тянется рукой к кнопке звонка — при его росте это нелегко, нужно приподняться на цыпочки...

Крупная мужская рука — поверх Санькиной — нажимает звонок.

Когда мама Галя открывает дверь, сразу же становится ясно: ее нисколько не удивляет визит незнакомого иностранца. Она знала, что он придет. Она еще утром знала, что к ним в дом явится гость.

Маленькая квартира сияет чистотой.

Да и сама мама Галя очень нарядная: в лучшем своем платье с плиссированной юбкой и перламутровыми пуговицами (будто в праздник), но поверх платья надет простенький ситцевый фартук (все же хозяйка, а не гостья, да и праздника никакого нет); щеки ее заметно порозовели (пироги пекла), а губы улыбаются приветливо (и чуть растерянно), когда она переводит взгляд с незнакомца на Саньку, а с Саньки опять на незнакомца...

— Вы уже познакомились? — спрашивает она.

Этот, в шляпе, должно быть, догадывается, о чем его спрашивают, хотя и ни бельмеса не понимает по-русски. Он снимает шляпу, протягивает Саньке руку:

— Ганс...

— Рымарев, — отвечает Санька и, коротко тряхнув протянутую руку, уходит на кухню.

Там, на кухне, приподняв крышку кастрюли, Санька нюхает пар: кажется, борщ? Берет тарелку, половник — привык хозяйничать сам.

Но появляется мама Галя.

— А руки?.. — ужасается она.

Отбирает тарелку, подталкивает Саньку к умывальнику.

Санька, насупясь, вертит скользкое мыло под струей воды. Мама Галя стоит рядом.

— Зачем он пришел... этот немец? — спрашивает Санька.

— Как это — зачем? В гости... — Брови мамы Гали сдвигаются сердито. — И потом... он не немец, а австриец...

Санька иронически хмыкает.

— Он работает на нашем заводе... Политэмигрант...

Вытирая полотенцем руки, Санька исподлобья смотрит на мать. В его взгляде отчуждение...

Мама Галя закусила губу. Но тотчас овладела собой, улыбнулась.

— Марш за стол, — весело говорит она и, обняв Саньку за плечи, ведет его в комнату.

В комнате — детская кровать, которая уже маловата для Саньки. Тахта, накрытая недорогим ковром: здесь спит мама Галя. И круглый стол, накрытый тугой от крахмала скатертью. На скатерти — плетеная хлебница с горкой хлеба. Тарелки, ложки и прочая столовая дребедень. Но ни графина, ни рюмок. Просто так. Обед...

— Прошу к столу, — приглашает гостя мама Галя.

Усаживает Саньку напротив, а сама убегает на кухню. За борщом, наверное. Пауза.

— Кхм... — сосредоточенно кашлянул гость.

— Кхм... — откашлялся Санька.

Обед проходит чинно.

Мама Галя и этот самый невесть откуда взявшийся Ганс ведут за столом серьезный и, судя по всему, не сегодня начатый разговор.

— Странно... — говорит гостю мама Галя. — Странно и нелогично. У вас высшее техническое образование. Там, в Вене, вы работали инженером. А здесь становитесь к станку, как рядовой фабзайчонок...

— О, рихтиг!.. — понимающе кивает головой Ганс. — Но сдэсь... в Советски Союз... Кто есть власт? — он ткнул пальцем вверх. — Рабочи класс, рабочи партай... Диктатур пролетариат, да?

— Конечно, — соглашается мама Галя.

Санька, прислушиваясь к разговору, все больше удивляется. Как это они ловко объясняются друг с другом. Как они с полуслова понимают друг друга. А только что там, во дворе, этот самый Ганс не мог столковаться с мальчишками...

— Унд их виль... — продолжает гость, обгладывая гусиную ножку, — я тоже хотеть — рабочи класс... — показал на себя. — Пролетариат!

Санька едва куском не подавился. Ну и ну... Отсюда, с того места, где сидит Санька, отлично видна вешалка в прихожей, и на этой вешалке — шляпа. А у самого гостя на шее — галстук бабочкой, бантик. Как у заправского буржуя. Разве рабочий класс ходит эдак? Тоже пролетарий выискался...

Мама Галя рассмеялась.

— Да поймите же вы, чудак человек, — говорит она гостю, — что нам сейчас позарез нужны технические кадры, инженеры нужны... Тем более свои, пролетарские инженеры... Понимаешь?..

Это «понимаешь» уже обращено к Саньке.

— ...Мы недавно из конструкторского бюро отправили в цех чертеж. И вот приходит из цеха рабочий и заявляет, что узел решен неверно, что решать его нужно иначе. И тут же набрасывает эскиз... И одной чертежнице приходится до ночи сидеть за доской...

Мама Галя улыбается. Но ее улыбка уже предназначена не Саньке. Она — эта хорошая и ясная, чуть лукавая улыбка — предназначена чужому человеку, неизвестно зачем явившемуся в их дом.

И этот чужой человек тоже с улыбкой смотрит на маму Галю...

Саньке нетрудно догадаться, какой именно рабочий приходил из цеха в конструкторское бюро. Какой именно чертежнице пришлось до ночи сидеть за доской. И вообще такие вот девятилетние пацаны вроде Саньки куда более догадливы, чем принято думать.

Хмуро утершись салфеткой, буркнув «спасибо», Санька вылезает из-за стола, направляется в переднюю.

Мама Галя провожает его обеспокоенным взглядом. Поднимается, выходит следом.

Санька уже одет.

— Куда ты?

— Гулять.

Санька прячет глаза. И мама Галя почему-то смотрит в сторону.

— Может быть, ты хочешь пойти в кино? — Она тянется рукой к карману своего пальто, достает оттуда рублевую бумажку.

— Не надо, — говорит Санька.

Отперев дверь, он повисает на перилах лестницы и стремительно скатывается вниз.

Мама Галя подходит к перилам.

— Ты недолго... — согнувшись над пролетом, кричит она.

«...долго», — отвечает лестничное эхо.

На улице еще светло. Многолюдно — выходной день.

Санька Рымарев идет по городу. Не торопясь, как ходят обычно люди, коротающие в прогулке время. Но и без особой медлительности, выдающей благодушие и праздность. Санька сосредоточен, угрюм...

А все же немало интересного встречается на пути и отвлекает от невеселых раздумий.

Вот посреди шумной площади на круглой тумбе стоит щеголеватый милиционер в белых перчатках. Он регулирует уличное движение. Но как!.. Его жесты, повороты корпуса, посадка головы — вершина пластического искусства. Почти балет.

Целая толпа зевак сгрудилась на углу и смотрит на милиционера. Не иначе, как из самой Москвы его сюда прислали, вышколили как следует и прислали сюда поражать воображение провинциалов.

Милиционер чувствует себя в центре внимания и с еще бо́льшим достоинством, с еще большей грацией взмахивает руками.

Санька Рымарев идет по городу.

Снова толпа зевак — у витрины магазина. Боже ты мой, чего только нет за стеклами этой витрины! Плавно ниспадают складки добротных тканей. Хищно распластались меха. Встали в ряд расписные матрешки. Искрится хрусталь...

Над витриной вывеска: «Торгсин».

Санька Рымарев идет по городу.

На тротуаре, у фасада многоэтажного здания опять толпа. Из-за спин, из-за голов не разберешь сразу (все-таки плохо быть маленьким!), что привлекло внимание людей. Санька протискивается вперед. Вот ему удалось просунуть голову под чьим-то

локтем, и он видит толстяка в бурках и ушастой кепке, с завхозовским портфелем под мышкой. Задрав голову, толстяк кричит куда-то вверх:

— Давай!

Дрогнули, натянулись веревки, свисающие с крыши, и, отделившись от земли, вверх, вверх, вверх поплыл огромный портрет Сталина.

Сталин в кителе с отложным воротником. Волосы его еще не тронуты сединой. Под усами добрая улыбка. Портрет срисован с фотографии, на которой Сталин смотрит прямо в объектив, и поэтому — известное правило, — где ты ни окажешься, справа, слева, выше или ниже, взгляд все равно будет следовать за тобой. Вот портрет уже вознесся на высоту третьего этажа, а Сталин и оттуда, с высоты, смотрит прямо в глаза Саньке.

— Выше, выше... — рупором приставив ко рту ладонь, командует человек с портфелем.

Портрет поднимается, минуя этажи.

— Так хорош будет?.. — доносится откуда-то с крыши.

— Выше, выше давай! — кричит человек с портфелем.

Тонкий детский голосок спрашивает:

— Баба, это кто?

— Сталин, детка. Товарищ Сталин... — отвечает женский голос.

— Не сорвался бы... — с опаской замечает кто-то в толпе.

— Не должон...

Человек в бурках и ушастой кепке оборачивается, портфелем теснит напирающих зрителей:

— Граждане, осади назад! Назад, говорю...

Санька Рымарев идет по городу.

Уже стемнело. Уже зажглись фонари. Уже налились светом большие круглые часы на перекрестке. Стрелки показывают девять.

Падает снег.

Санька Рымарев пересекает тихий сквер. Кусты и деревья запорошены. Пласты снега лежат на скамейках.

И все же на многих скамейках — целующиеся парочки. Неподвижные, запорошенные снегом парочки...

Санька презрительно и горько кривит губы.

— Ты где это пропадал? — возмущается мама Галя, едва Санька переступает порог.

Но Санька не отвечает. Он видит чужое пальто и шляпу на вешалке в прихожей. Значит, э т о т все еще здесь.

Мама Галя укладывает Саньку в постель.

— Спи, — говорит она, — ведь завтра рано в школу.

И выключает верхний свет.

Остается лишь мягкий свет настольной лампы — там, в глубине комнаты, у тахты.

И там, на тахте, все еще сидит э т о т.

Санька поворачивается к стене, но глаз не закрывает. Прислушивается.

— Их хабе... я иметь мать... ин Вена... — тихо рассказывает маме Гале гость.

— У ме-ня в Вене мать, — медленно, наставнически выговаривая слоги, повторяет мама Галя.

— Унд два сездра... — продолжает гость.

— И две се-стры, — поправляет мама Галя.

Да, веселенький разговор... Веки Саньки сами собой слипаются. Он зевает. Сует ладонь под щеку.

Там, в глубине комнаты, где горит свет, стараются говорить еще тише, чтобы не мешать ему уснуть.

— Я тебя лублу... — уже засыпая, слышит Санька шепот гостя.

— Я те-бя люб-лю... — поправляет мама Галя.

2

Два пары лыж стоят в углу прихожей. Одна из них знакома нам — это Санькины лыжи. А другая пара — чуть ли не вдвое длинней, чуть ли не вдвое шире, оснащенная хитроумными креплениями. Чьи это лыжи?

Из комнаты выходит Ганс. Он в вязаном свитере с нерусской монограммой на груди, в шапочке с помпоном, громоздких пьексах.

Взяв одну из Санькиных лыж, он начинает тереть скользящую поверхность тряпочкой с мазью. Насвистывает.

Мама Галя выводит из комнаты Саньку, тоже одетого для лыжной прогулки: сорок одежек и валенки. Ох, уж эта материнская забота...

— Готофф? — спрашивает Ганс, весело подмигивая.

Санька молчит.

Денек на славу!

Окраинный лесопарк вдоль и поперек исполосован накатанными до блеска лыжнями. Густой березняк бел, ветви одеты инеем. Тени деревьев частой решеткой лежат на снегу. Искрятся округлые сугробы.

Ганс Мюллер бежит по лыжне широким и плавным спортивным шагом — далеко вынося палки, высоко задирая задние концы лыж.

Санька едва поспевает за ним. Кудрявится пар у его губ.

Покинув лыжню, с разбегу взвихрив снежные заструги, они скатываются с крутого берега реки и только тут останавливаются, чтобы перевести дух.

— А ты... хорошо! — вполне серьезно хвалит Саньку Ганс.

Санька молчит.

Где-то поблизости взорвали тишину голоса — дружный, восторженный гул.

Санька и Ганс смотрят туда и видят стальной трамплин, вознесшийся над рекой. И лыжника, стремительно завершающего полет.

— Ух ты! — не сдержал восхищения Санька.

Ганс Мюллер смотрит на трамплин. Его взгляд скользит по горе разгона, по столу отрыва и дальше, прочерчивает кривую в воздухе.

Затем он опускает голову, внимательно рассматривает крепления своих лыж и решительно втыкает палки в снег.

Санька, собрав в охапку, будто хворост, все четыре палки, протискивается между людьми, обступившими гору приземления. Он неотрывно следит за верхней площадкой трамплина.

Ганс Мюллер выходит на площадку, смотрит вниз и, хотя в толпе он, конечно, не может различить Саньку, приветственно поднимает руку...

Санька, заметив это приветствие, тоже чуть приподнимает руку — скорей машинально, чем намеренно.

— Братан твой, да? — интересуется стоящий рядом с ним парень.

Санька отрицательно качает головой. Он видит, как Ганс, сделав несколько шагов для разбега, приседает на корточки и пулей по вогнутой траектории несется к тому месту, где обрывается трамплин...

...Как на самом краю этого обрыва он рывком выпрямляется, по-птичьи взмахивает руками...

...Как он наклоняется и ложится на плотный воздух, вытянув руки по швам...

...Как эти лыжи, только что скользившие по воздуху, уже скользят по снегу и, круто свернув, описывают дугу.

Вокруг Саньки гремят аплодисменты, слышатся одобрительные восклицания.

— Знакомый твой, да? — допытывается стоящий рядом парень.

Санька неуверенно пожимает плечами и, почему-то смутившись, отходит от парня.

Ганс Мюллер и Санька с лыжами дожидаются трамвая на глухой остановке у просеки лесопарка.

— А не страшно? — все-таки не утерпев, спрашивает Санька.

Это первые за много дней слова, с которыми он обращается к человеку, живущему под одной крышей с ним.

— Нет, — без рисовки отвечает Ганс. — Я... много прыгал... Там...

Очевидно, он имеет в виду Австрию.

Вдали, очень далеко, там, где в одну нить сходятся рельсы, появляется трамвай.

— Один раз... был страшно... — вспомнив о чем-то, продолжает Ганс. — Когда ми, щуцбундовци... уходиль в Чехословакия, через Альпи. На лыжи... Был ночь, и это... как сказать? Фью-ю-у-у-у...

Он свистит, подобрав губу. Рукой крутит в воздухе.

— Буран? — подсказывает Санька.

— Зихер! Бу-ран... — повторяет Ганс. — Ми ничего не видеть... А сзади ... нас стрелял жандарми...

Санька, широко раскрыв глаза, слушает этот рассказ.

— Одэр... но они... — Ганс иронически улыбается, — тоже ничего не видеть... пуф, пуф... не попаль...

Трамвай подходит к остановке. Санька и Ганс садятся в задний вагон.

Их лыжи прислонены к барьеру трамвайной площадки, а сами они — Ганс и Санька — сидят рядком на скамье, расположенной с краю, вдоль прохода. Все остальные места в вагоне заняты.

— Значит, побили они вас, фашисты? — с мальчишеской прямотой, в упор, не скрывая осуждения, но и не скрывая сожаления, вполголоса спрашивает Санька.

Ганс Мюллер кивает головой:

— Побили...

Горькие складки ложатся у его губ.

— Социаль-демократише бонзи...— он машет рукой, сплевывает,— предаваль нас... Швайнерай!

Трамвай останавливается. В вагон поднимается коротенькая, грузная, весьма живая старушка с плетеной кожаной корзинкой.

Завидев эту старушку, Ганс тотчас встает, уступает ей место.

— Спасибо вам, большое спасибо...— говорит старушка, очень быстро и ловко усаживаясь.

Санька тоже встает, освобождая место. Старушка, очень обрадованная этим обстоятельством, пристраивает рядом с собой корзинку.

— Спасибо, большое спасибо...— воркует она.— Вот хороший мальчик, воспитанный мальчик...

Видимо, ей, этой живой старушке, очень хочется сказать что-нибудь приятное людям, освободившим для нее сразу два места.

По этой причине, умильно улыбаясь, переводя взгляд с Саньки на Ганса, она определяет:

— И на папу похож... Вылитый папа.

От неожиданности Санька и Ганс цепенеют. Потом смотрят друг на друга, готовые прыснуть со смеху. Вот так отмочила, старушка! Потеха...

Они смотрят друг на друга. Ганс смотрит сверху, держась рукой за кожаную петлю, а Санька смотрит снизу, держась за железную ручку ближнего сиденья. Трамвай покачивает.

И вдруг они оба замечают, что старушка отчасти права. Они действительно очень похожи друг на друга.

У обоих волосы русы и жестки, щетинкой. Глаза светлы и прозрачны. Губы четки. Посреди подбородка — ямочки. И еще что-то неуловимо общее есть в их лицах.

Санька и Ганс, удивленные и растерянные, смотрят друг на друга.

3

Голос Саньки-юноши. ...А весной мы покидали нашу старую квартиру, наш старый дом.

Грузовик, в кузове которого громоздится мебель, теснятся узлы, дребезжит всякая кухонная утварь, выезжает из темного, знакомого нам двора.

Следом за машиной бегут мальчишки, Санькины приятели: на их физиономиях — грустное веселье расставания...

Из окон выглядывают обитатели дома, соседи.

Мама Галя машет им рукой, высунувшись из кабины.

Санька и Ганс восседают на узлах в кузове. Когда грузовик проезжает под низкой аркой ворот, Ганс сгибается в три погибели и наклоняет Санькину голову.

Грузовик мчится по городу — сначала центральными людными площадями и улицами, потом широкой загородной магистралью.

Голос Саньки-юноши. Для взрослого человека не такое уж событие перебраться с одного конца города на другой. Но когда тебе десять лет и все эти десять лет, с тех пор, как ты себя помнишь, ты жил на одном месте, а теперь тебя везут в иное, — тебе покажется, что ты едешь в какой-то совсем другой, необычный мир...

Машина мчится мимо корпусов гигантского завода, выстроенных в том впечатляющем и строго-изысканном конструктивистском стиле, который был характерен для нашей промышленной архитектуры начала тридцатых годов.

Свернув с шоссе, грузовик несется уже по улице заводского поселка. Улицы утопают в шумящей на ветру зелени. Над кронами деревьев вознеслись четкие грани многоэтажных домов, сияющих широкими окнами. Здания расставлены не шеренгой, а «лесенкой», торцами к проезду.

Нет, это не поселок, а город: подлинный социалистический город, которые мы отлично умели возводить тогда, а потом разучились, увы, надолго...

К одному из этих светлых зданий, как видно, только что отстроенному, подъезжает наш грузовик.

Голос Саньки-юноши. А мир, в котором предстояло мне жить, оказался на самом деле необычным, удивительным и новым...

У подъезда, где останавливается грузовик, стоит еще одна машина — уже наполовину опорожненная. В ее кузове хлопочет коротконогий, с отвисшим брюхом, однако плечистый, могучей силищи человек в фуражке-спартаковке и черной фуфайке. В зубах — трубка. Ему лет сорок — сорок пять.

Завидев прибывших, этот человек с неожиданной легкостью перепрыгивает через борт грузовика и, широко улыбаясь, идет навстречу.

— Гутн таг! Сервус, Ганс! *

— Сервус, альтер... — весело отвечает ему Ганс Мюллер.

Они крепко пожимают друг другу руки.

— Мах ди бекант мит майна фрау, — говорит Ганс, придерживая локоть Гали, которая выбирается из кабины грузовика. — Галя, пошалюста... знакомься: мой товарищ, партайгеноссе... и мой венски сосед.

— Галя.

— Карл Рауш. — Могучий толстяк вынимает изо рта трубку, пожимает руку Гали, с добродушной мужицкой бесцеремонностью разглядывает ее и, восхищенно причмокнув губами, подмигивает Гансу: хороша, мол...

Галя смущена.

— Э-эльзи!.. — обернувшись к дому, кричит Карл.

Из подъезда выходит немолодая, плоскогрудая женщина с жидкими косицами волос, спадающими на плечи. На рукаве ее платья — узкая черная ленточка. Глаза углублены тенью и несомненно заплаканы.

Следом за ней выходят трое детей, в том числе мальчик, по виду Санькин ровесник, в коротких замшевых штанишках с клапаном на пуговицах и поношенной курточке, на которой аккуратные заплатки в форме сердечка.

---

* Здесь и дальше — венский диалект немецкого языка.

Карл, положив свою тяжелую руку на плечо жены, подталкивает ее к Гале.

— Эльза... — почти не разжимая бледных губ, вымученно улыбнувшись, называет она свое имя.

— Галя...

— Ее мать... умирал... ин Вена... — дотронувшись до черной повязки на рукаве жены, без особого, впрочем, сочувствия, объясняет Карл.

— Какое горе... — тихо откликается Галя.

— А-а! Все там будет... — Карл бодро машет рукой куда-то в сторону четвертого этажа.

Мальчик в замшевых штанишках пытливо разглядывает Саньку Рымарева. Санька тоже смотрит на него.

— Рот фронт! — по-взрослому уверенно вскидывает сжатый кулак этот незнакомый мальчик.

Санька, опешив на секунду, тоже поднимает кулак с непривычки выше, чем надо:
— Рот фронт!

— Отто, — мальчик в замшевых штанишках ткнул себя пальцем в грудь.

— Саня, — ткнул себя пальцем в грудь Санька.

А из дома всё выходят жильцы — те, которые вселились сюда на день раньше, — и спешат чем-нибудь услужить вновь прибывшим.

Хотя все они одеты почти одинаково — а на некоторых уже корявые швейпромовские пиджаки и сапоги местного производства, — по каким-то едва уловимым признакам можно определить, что это люди самых различных национальностей.

— Салуд, камарадас! — белозубо улыбается смуглый, почти чернокожий парень, худой и подвижный, как ящерица (зовут его Алонсо), и взваливает себе на спину дубовый комод.

— Коман эт-ву заривэ? — галантно осведомляется у мамы Гали высоченный красавец с румянцем во всю щеку и вьющейся пышной шевелюрой. Его зовут Франсуа.

— Ай эм плиизд ту миитю! Гибсон... — оттесняет его человек с колючей щеточкой седых усов на обветренном лице. И, нагрузив красавца вязанкой стульев, укоризненно говорит ему вслед: — Он очень много... разговаривайт!

— Выскочил... — говорит маме Гале лысоватый мужчина в очках.

— Кто? — озабоченно восклицает мама Галя и начинает глазами разыскивать Саньку.

— Я, — утешает ее мужчина в очках. — Моя фамилия — Выскочил. Я чех. — И прилаживает на плечо тяжелый узел с вещами.

Мама Галя чуть растерянно смотрит на все это разноязыкое и шумное общество.

— Мы тут иметь... целы Коминтерн! — значительно подняв трубку, объясняет ей Карл Рауш. И, по-медвежьи обхватив плечи Ганса Мюллера, крепко его обнимает.

Девочка с пышным бантом в тощей косичке, с мячом под мышкой выбежала из подъезда, сощурилась от солнца, заметила стоящего на крыльце Саньку Рымарева и с откровенным любопытством уставилась на него: интересно, конечно, новый мальчишка будет жить в подъезде...

Санька, мысленно поворошив невеликие свои лингвистические познания, поднял сжатый кулак:

— Рот фронт!

Девочка переложила мяч под другую руку и с готовностью вэметнула кулачок:

— Рот фронт!

— Саня, — ткнул себя пальцем в грудь Санька Рымарев,

— Таня, — ткнула себя пальцем в грудь девочка.

И залилась веселым смехом. От смеха она даже выронила мяч, мяч поскакал по ступенькам, по двору, — она бросилась за ним и, догоняя мяч, все оглядывалась, все хохотала...

4

Звон Кремлевских курантов.

Но в кадре появляется не Спасская башня, а четырехгранный рупор громкоговорителя, установленного под крышей здания.

Это не Москва. Здесь только внимают Москве, как внемлет ей вся страна в день праздника.

Огромная, залитая асфальтом площадь.

Во всю ширину площади безукоризненными квадратами выстроены войска.

В тот момент, когда площадь заливает звон курантов, вдоль строя прокатывается многократно повторенная команда:

— Смирно!.. Смирна-а-а!.. А-а-а...

Оркестр грянул. «Встречный марш».

На тонконогом буланой масти жеребце выезжает Командарм. Он в гимнастерке, стянутой портупеей, в фуражке с коротким козырьком. На груди — длинный ряд орденов. Круто изогнутая сабля в золотых ножнах сверкает на солнце.

Командующий парадом на сером в яблоках коне мчится навстречу.

На половине фразы оборвался марш.

— ...Товарищ Командарм первого ранга... — доносятся слова рапорта.

Камера панорамирует вдоль строя войск, и теперь мы видим прилегающие к площади улицы, запруженные притихшими колоннами демонстрантов. Чуть колышутся знамена, транспаранты, буквы, из которых складывается «1 Мая», заводские эмблемы, цветы...

— ...Поздравляю вас с праздником Первого мая! — слышен юношески звонкий голос Командарма.

— Ура-а-а!.. — прокатывается по площади.

Снова марш. И дробный цокот копыт.

А потом фанфары приказывают: «Слушайте все!»

Командарм на трибуне. Он надевает очки. Адъютант подает ему текст речи.

К о м а н д а р м. Товарищи бойцы, командиры и политработники!..

В колонне тракторного завода, которая откроет сегодня праздничное шествие и потому стоит у самой площади, мы видим высокого и дюжего мужчину в шевиотовом сером костюме и вышитой украинской рубахе. Черты лица его крупны и резки, брови косматы, — вообще он производил бы впечатление человека крутого нрава,

если бы не темные кудри добра молодца и не смешливые лучики морщин в уголках глаз. На плече он держит девочку с пышным бантом в тощей косичке — уже знакомую нам девочку по имени Таня.

— Папа, это — тот самый? — спрашивает девочка, вытягивая тонкую, как у птицы, шею, и мы понимаем, что она имеет в виду Командарма.

— Тот самый, — кивает отец.

— Который в учебнике?

— Да.

Девочка, широко раскрыв глаза, смотрит на Командарма.

Голос Командарма. ...держать порох сухим. Коричневая чума грозит миролюбивым народам...

Девочка наклоняется:

— Санька, знаешь кто это? Тот, который в учебнике...

Рядом с отцом девочки стоит Ганс Мюллер. Его рука придерживает древко знамени. А другая рука лежит на плече Саньки.

— Знаю, — отвечает Санька. — В «Истории».

Голос Командарма. ...уже сегодня фашистские бомбы падают на беззащитные города Испании, Абиссинии, Китая...

— Это — Санька, из нашего класса, из нашего дома, — объясняет отцу Таня. — А это его папа.

Мужчины чуть смущенно, как обычно смущаются люди, когда их знакомят друг с другом уже после того, как они битый час простояли рядом, обмениваются рукопожатием.

— Якимов.

— Мюллер.

Якимов. Слышал о вас. А вот свести знакомство не довелось. Хотя и работаем на одном заводе, живем рядом...

Мюллер. Завод большой.

Якимов. И дом большой.

Оба рассмеялись.

По площади движется артиллерия. Грузные тягачи волокут за собой длинноствольные, крупного калибра орудия. Зияют жерла.

— Ого! — восхищается Таня.

— И ничего не «ого», — отзывается Санька. — Ползут, как черепахи...

— Верно, — замечает Якимов.

По площади, грохоча гусеницами, идут танки.

— Ух ты! — восклицает Таня, завидев огромный танк с надписью на башне «Иосиф Сталин».

— Вот именно... — вполголоса говорит Якимов Мюллеру. — Такая махина и такая ничтожная огневая мощь...

Ганс Мюллер с некоторым недоумением косится на соседа.

В ту пору, пору великих успехов и самообольщений, скепсис был не в почете.

Над площадью летят самолеты.

После демонстрации.

Город запружен людьми. Автомобили с трудом, непрерывно сигналя, пробивают себе путь.

Из громкоговорителей, из окон зданий вразнобой несется музыка.

Рука об руку, плечо к плечу, растянувшись цепочкой во всю ширину улицы, с песней идут парни и девушки в спортивных майках — рослые, красивые, уверенные... Их провожают улыбками.

На пятачке трамвайного круга с гиканьем, разбойничьим свистом пляшут гопак самодеятельные «запорожцы» в необъятных шароварах и шапках с оселедцами.

А поблизости стоит грузовик с опущенным бортом, в кузове которого толстяк в ушастой кепке, с завхозовским портфелем под мышкой — тот, которого мы уже видели в начале фильма. Сейчас он принимает от демонстрантов знамена, транспаранты, портреты, разрозненные буквы «Я», «М», «А» и делает пометки в инвентарной описи.

Якимов и Мюллер неторопливо шагают по мосту, переброшенному через безымянную городскую речку. День выдался теплый — в речке плещется детвора.

Санька и Таня, забежав вперед, глазеют сквозь перила. Им, конечно, завидно.

— А что вы нынче вечером делаете? — спрашивает Якимов Мюллера.

— Ко мне должен приходить мой товарищ, мой венски... земляк, — Ганс с явным удовольствием выговаривает это слово. Вообще его успехи в русском очевидны.

— Вот что, Ганс Людвигович, — решительно заявляет Якимов, — забирайте своего земляка, собирайте всех чад, домочадцев, и милости прошу к нам. По-соседски... Горилку вы пьете?

— О-о!.. — Мюллер страдальчески морщится. Но морщины тотчас сглаживаются: — Учусь.

В квартире Якимовых три комнаты: просторная столовая, кабинет (он же спальня хозяев, судя по широкой тахте и маленькому трельяжу), детская. Все три комнаты смежные.

В столовой сегодня пир горой. Стол раздвинут, но все равно мал: столько всяческих закусок приготовила ради праздника хозяйка этого дома Софья Никитична — пышная русская красавица с медовой косой, уложенной вокруг головы. Ясноглазая, руки дородны, а легки — вся она будто с кустодиевского портрета.

Еще мы видим за столом хозяина — Алексея Петровича Якимова, чуть разомлевшего от еды и питья, но безудержно веселого. Видим Ганса Мюллера, одетого в строгий костюм и белую рубашку, все с той же ненавистной Саньке буржуйской бабочкой, а рядом с ним Галю — задумчивую, но счастливую, тихо-счастливую. И как резкий контраст этому тихому счастью — тихое несчастье другой женщины, жидковолосой и плоскогрудой Эльзы Рауш. Глаза ее полны тоски. Справа от нее Карл Рауш с отменным аппетитом толстяка глотает вареники.

А кроме этих людей за столом полно незнакомых — незнакомых нам, но, вероятно, хорошо знакомых хозяевам: мужчины в штатском и военном, женщины молодые и немолодые. Все они дружно налегают на закуску и выпивку, разговаривают, смеются.

Таня, Санька и другие дети, которых привели с собой родители, — куда же их денешь? — то и дело вбегают в столовую, озорничают, хватают лакомые кусочки со

стола взрослых, хотя для них самих накрыт стол в детской и строжайше запрещено совать сюда нос.

— За здоровье дорогих гостей! — провозглашает тост хозяин и, обращаясь к гостю, который возится в углу с патефоном, просит: — Митя, заведи-ка что-нибудь эдакое, знаешь?.. — он выразительно прищелкивает пальцами.

Митя с ожесточением крутит ручку патефона, трясет мембрану, заглядывает под диск и огорченно разводит руками:

— Да он не заводится, Алексей Петрович... Должно быть, пружина лопнула.

— Опять? — Якимов, отыскав глазами дочку, вопрошает грозно: — Татьяна, крутила?

Таня, а за ней вся остальная детвора живо выметается из комнаты.

Гости — те, которые считают себя сведущими в технике, а их большинство, — плотно обступают столик с патефоном:

— Надо разобрать...

— А запасной пружины нет?

— Вот досада...

Карл Рауш поднимается с места:

— Айн момент!

Слышно, как он выходит из квартиры на лестничную площадку, как щелкает замок соседней квартиры.

Он возвращается, неся в руках... две новенькие балалайки.

Возгласами удивления встречено его появление.

— Ганс, биттшён... — приглашает Карл Рауш.

Ганс Мюллер несколько смущен, но не ломаться же, если людям нужна музыка. Тем более что со всех сторон уже несутся подбадривающие аплодисменты.

Ганс Мюллер и Карл Рауш сели рядом, пристроили, как положено, балалайки и — Карл кивнул головой — ударили по струнам:

Светит месяц, светит ясный,
Светит полная луна...

Нельзя сказать, чтобы мастерство исполнителей было на самом высоком уровне, но все же это похоже на музыку.

Уже за столом начинают подпевать, уже какой-то военный вскочил с места, одернул гимнастерку, лихо подкатился к хозяйке — к Софье Никитичне, а она, любезная, уже взвила батистовый платочек в дородной белой руке.

— Да мусст ду «фа-диез» шпильн... — говорит Гансу Карл Рауш.

— На, да «фа-бекар»... — вполголоса отвечает Ганс.

— Но и хаб дир гзагт, дас «фа-диез», — раздражается толстяк и прекращает игру. Ганс тоже перестает играть.

— Что такое? — недовольно хмурится военный: ему не терпится блеснуть.

— Он не умейт... он играйт неправильно... — обличает Карл своего партнера.

— Я играют правильно, как в ноты, — Ганс пожимает плечами.

— Постойте, постойте! — вмешивается в спор Якимов и подходит ближе. — А кто вас надоумил взяться за это дело?

— Так решиль ячейка... — объясняет Карл Рауш. — Наш австрийски партийный ячейка. Все политэмигрант должны играть русски народни инструмент...

— Ха-ха-ха-ха!.. — повалился на стул хозяин дома, Алексей Петрович Якимов. Его богатырская грудь ходит ходуном, он держится за нее обеими руками, в его глазах сверкают веселые слезы. — Аха-ха-ха-ха-ха...

Рассмеялась и Галя: видимо, история с балалайкой ее уже давно потешает.

Смеется и сам Ганс.

— Вот что, друзья, — говорит Карлу и Гансу Якимов, — спойте нам лучше что-нибудь ваше, родное, а?.. Как там у вас поют, в Альпах?

Карл Рауш и Ганс Мюллер смотрят друг на друга в некоторой нерешительности. Но по их лицам, по внезапно потеплевшим глазам чувствуется, что это — их родное — уже подступило к сердцу...

Хол-ля-ри-и-и-иии...—

гортанно и звонко, мальчишеским дискантом затягивает Ганс.

Хол-ля-ри-и-и-иоээ...—

чуть ниже и чуть глуше, как эхо в горном ущелье, откликается Карл.

И вот понеслись, посыпались затейливые рулады, похожие на птичий клекот, похожие на журчанье ручья, — диковатый тирольский напев, каким-то чудом сбереженный народом в своей первобытной непосредственности в самом центре рафинированной Европы.

Убыстряется темп. Множится эхо. Подбадривая увлеченных певцов, гости отбивают ладонями такт.

И в этот момент слышится подавленное всхлипыванье, трубный звук прикрытого платком носа.

Песня сникла.

Все смотрят на Эльзу Рауш, сидящую за столом.

Она плачет, слезы бегут по щекам, и только сейчас оказывается, что ресницы ее все же накрашены, а скулы густо напудрены: несмотря на траур, она, идя в гости, «сделала себе лицо».

— Что с вами, голубушка? — участливо склоняется к Эльзе хозяйка.

— Ее мать... недавно умирал... в Вене, — спешит объяснить Карл Рауш.

— О-о... — Софья Никитична обнимает ее плечи. — Ну, успокойтесь, не надо...

Эльза тыльной стороной ладони стирает с лица слезы. Но губы ее поджаты скорей зло, чем горестно.

— Мама не хотель, чтобы ми ехать сюда... Она был прав.

— Эльза, зай руих! — перебивает ее Карл: судя по всему, он угадывает продолжение этого разговора.

Но ее уже трудно унять.

— Ми имель ин Вена свой дом. Мой муж работать хороши фирма. Цванциг яре... двадцать лет... унд хозяйн обещать ему пенсион...

— Эльзи! — снова перебивает ее Карл.

— А сдэсь... он так мало получайт... Ми иметь три дети...

Карл Рауш порывисто, как только возможно это при его комплекции, вскакивает. Его мясистые щеки пылают от стыда и возмущения.

— Вир геен нох хауз, Эльза, — неожиданно тихо говорит он. — Руф ди киндер...

Эльза умолкает. Побледнев больше обычного, она встает из-за стола и выходит из комнаты.

Карл с видом убитым и несчастным, но стараясь все же смягчить впечатление от этой сцены, улыбаясь через силу, направляется к Софье Никитичне.

— Я прошу вас изфинить. Она немношко болеть... Спасибо.

И, кивнув присутствующим, покидает столовую.

В передней слышны приглушенные голоса детей Рауш, разговаривающих по-немецки. Затем лязгнул замок. Открылась и затворилась входная дверь.

— А не выпить ли нам по маленькой? — бодро предлагает Якимов и, взяв со стола бутылку, читает на этикетке: — «Двин».

Уже поздний вечер, гости разошлись. Задержались лишь трое — Ганс Мюллер, Галя и Санька. Им ведь до дому недалеко — живут рядом.

Галя вызвалась помочь Софье Никитичне управиться с посудой, и они вдвоем сидят за столом, перетирая чашки и блюдца.

Якимов и Ганс расположились в креслах в полутемном кабинете, где горит лишь настольная лампа. Курят.

А Саньке поневоле приходится ждать маму Галю и Ганса. Да ему и неохота уходить отсюда: в Таниной комнате, в детской, полно всяких интересных вещей — маленький бильярд с никелированными шарами, лото, потешная игра «блошки» и, конечно, куклы — девчачья радость, Саньке-то на них наплевать. Они с Таней, усевшись на полу, играют в «блошки».

(Как уже было сказано, три комнаты этой квартиры сообщаются между собой, и камера на протяжении всего предстоящего эпизода движется по кругу — из комнаты в комнату, сначала медленно, потом быстрей и быстрей; эпизод снимается одним куском, без монтажных стыков.)

Столовая.

Софья Никитична. ...а мы с Алексеем давно познакомились. Я преподавала на рабфаке, он учился у меня. Деревенщина, мужик сиволапый... (*Рассмеялась.*) Знаете, как он за мной ухаживал? Остался после уроков, попросил объяснить теорему. А сам дверь на ключ... Только меня, как видите, тоже бог силой не обделил. Ох, и досталось ему!..

Галя. А потом?

Софья Никитична. Потом он уехал в институт... (*Пауза.*) А я ждала.

Кабинет.

Якимов. ...это покажет время. Время, Ганс Людвигович, работает на нас.

Ганс. Да, в исторически масштаб... Но сейчас, мне кажется, время работайт на Гитлера. Знаете, фашизм — это как... дер кребс... раковый болезнь. И когда организм болен рак, время работайт на рак. Сегодня хуже, чем вчера. Завтра еще хуже... А потом получается (*Ганс с брезгливой гримасой растопыривает пальцы руки*)... метастазы...

Детская.

Т а н я. ...в Москве есть такая школа, где маленьких девочек учат на балерин. Они там живут и все время танцуют. Танцуют, танцуют...

С а н ь к а (*недоверчиво*). А уроки?

Т а н я. Вот чудак. Они на уроках и танцуют!

Столовая.

Г а л я. ...иногда мне даже не верится, что все это было на самом деле. Что был этот человек. Что я была с ним. Как дурной сон... Но вот — Санька...

С о ф ь я Н и к и т и ч н а. Он спрашивал об отце?

Г а л я. Да. Сказала, что умер...

Кабинет.

Я к и м о в (*смеясь*). ...ловлю вас на слове, Ганс Людвигович. (*Посерьезнел.*) Есть деловое предложение. Мы хотим создать при конструкторском бюро специальную группу, которая — ну, скажем, в порядке эксперимента — разработает...

Детская.

С а н ь к а. ...а тебя туда не примут.

Т а н я. Почему?

С а н ь к а (*торжествуя*). Туда конопатых не берут!

Т а н я. Я... конопатая?

Она вскакивает. Санька бросается наутек. Таня за ним.

Они бегут по кругу: детская, столовая, кабинет, детская...

Столовая.

Г а л я. ...ведь у каждого в жизни бывает счастье, правда?

Кабинет.

Таня на секунду задерживается у трельяжа: приблизив лицо к зеркалу, пытливо вглядывается в него. И снова бросается догонять Саньку.

Я к и м о в. ...должно сочетать скорость танка и огневую мощь, способную...

Столовая.

Г а л я. ...и теперь мне даже страшно — потерять...

Кабинет.

Г а н с. ... если я могу быть полезны...

(Движение камеры по кругу уже настолько стремительно, что изображение смазывается, а обрывки фраз звучат почти одновременно.)

Г о л о с С а н ь к и - ю н о ш и. И хотя этот вечер был не так уж безоблачен, он остался для меня самым светлым воспоминанием накануне больших тревог и больших бед.

5

Раскрытый чемодан.

Четыре руки колдуют над ним: две мужские -- торопливые и решительные, две женские — медлительные и как бы незрячие...

Уже лежат в чемодане тщательно отглаженные белые рубашки, галстуки, вязаный свитер, бритвенный прибор — нехитрое хозяйство собравшегося в дорогу мужчины.

За окном протяжный сигнал автомашины.

К окну подбегает Санька. Он перегибается через подоконник и видит небольшой автобус, стоящий у подъезда. В автобусе уже сидят люди, но лица их отсюда неразличимы. Мы узнаем лишь двоих, которые вышли из машины и смотрят вверх, на окна дома: это англичанин Гибсон и чех Выскочил. которые весной помогали новоселам сгружать вещи. Они тоже одеты по-дорожному.

Ганс, отвлекшись на секунду от чемодана, подходит к окну и делает знак рукой: сейчас, мол, подождите немного...

Он возвращается и наскоро запирает замки чемодана.

— Может быть, я провожу тебя? — спрашивает Галя. Лицо ее выражает растерянность, даже испуг. — До вокзала...

— Нет, — отвечает Ганс. — Нет, Галечка. Это... нельзя.

Галя и Ганс смотрят друг на друга, стоя по обе стороны чемодана. И этот взгляд кажется тем более долгим — бесконечно долгим, — потому что там, внизу, у подъезда ждет автобус.

Резко прозвенел звонок в передней. Ганс идет открыть дверь.

Он появляется опять вместе с долговязым красавцем французом, тоже живущим в этом доме и тоже, как видно, собравшимся в путь.

— Ну, — весело говорит француз, удостоверившись, что чемодан Ганса уже заперт, — по старый русский обычай — при-сядем?..

Трое взрослых садятся на стулья, а Санька — на подоконник.

— Дядя, а вы тоже едете учиться? — интересуется Санька.

— Куа? — изумленно восклицает француз. Но, перехватив взгляд Ганса, радостно кивает головой. — О, да!.. Мы все едем учиться. — Он значительно поднимает палец. — Учиться — свет, не учиться — тма!..

И, рассмеявшись, тотчас вскакивает с места, легким движением взъерошивает волосы на голове Саньки, подхватывает чемодан и исчезает за дверью.

Ганс подходит к Гале, порывисто обнимает ее.

Санька, конечно же, отворачивается, направляется к окну: терпеть он не может этих нежностей...

Он смотрит в окно и видит, как высоченный француз, согнувшись в три погибели, пролезает с чемоданом в дверцу автобуса.

...Как выходит из подъезда Ганс Мюллер и, дойдя до машины, оборачивается, отыскивает глазами их окно и машет рукой.

...Как автобус, оставив за собой облачко синеватого дыма, сворачивает за угол.

Санька оглядывается. У окна, за его спиной, стоит мама Галя.

Одинокая слеза сползает по ее щеке.

Во весь экран полыхают языки огня. На фоне огня возникает песня:

Мы шли под грохот канонады,
Мы смерти смотрели в лицо,
Вперед продвигались отряды
Спартаковцев — смелых бойцов...

Глуховатый и мерный барабанный рокот сопровождает эту песню.

На опушке осеннего леса горит костер. Вокруг костра, лежа на траве, сидя на корточках, стоя, расположились участники пионерского сбора. Мы видим среди них Саньку Рымарева, Таню Якимову, мать Тани — классного руководителя Софью Никитичну, Карла Рауша.

Сосредоточенно и сурово они поют:

Средь нас был юный барабанщик...

Легкие искры, подхваченные горячим воздухом, взвиваются над костром и улетают к вершинам сосен, в небо...

— Дядя Карл, — прервав вдруг песню, негромко говорит Санька, — а почему ты не поехал учиться вместе со всеми?

— Я? — Рауш с некоторым удивлением смотрит на мальчика, а потом отводит взгляд к языкам огня, терзающим хворост. — Я уже стары для это дело... Я уже слишком стары — учиться...

Предрассветный час.

Еще неясны, расплывчаты очертания комнаты, мебели, и только постельная белизна четко проступает в полутьме.

Спит мама Галя на широкой двуспальной кровати — очень маленькая и очень одинокая.

Спит Санька.

Тишина.

И тем резче, тем внезапней разрывает эту тишину звонок в передней.

Санька вздрагивает во сне.

Галя, как-то по-детски вопросительно простонав, поворачивается на другой бок и продолжает спать.

Еще звонок — долгий, тревожный.

Санька открывает глаза.

Галя вскакивает с постели и, набросив халат, нащупав вслепую домашние туфли, идет к двери.

— Кто там? — хрипловатым со сна голосом спрашивает она.

За дверью — молчание. Нет, не молчание, а слышно через дверь, как кто-то порывисто дышит. Как будто хочет ответить и не может...

Галя, не снимая цепочки, открывает дверь.

За дверью Софья Никитична Якимова. В наспех надетом, вероятно, первом попавшемся под руку платье. Непричесанная. Глаза — какие-то застывшие, ничего не видящие перед собой...

— Софья Никитична?.. — Галя откидывает цепочку.

Софья Никитична, машинально переступив порог и по-прежнему не произнося ни звука, смотрит куда-то в пустоту.

— Что случилось?

Якимова молчит.

Ступая неверно и тяжело сгорбясь, будто за одну ночь постарев на десять лет, она направляется к окну.

— С Танечкой что-нибудь? — пугается Галя и идет следом за Софьей Никитичной.

— Она... спит, — едва слышно отвечает Якимова.

Санька, спросонья взлохмаченный и хмурый, шлепая босиком по паркету, тоже подходит к окну. Там, за окном, едва развиднелось.

Бесчисленные окна здания бельмасты, слепы. Двор пуст и чист. Тих.

У подъезда, на том самом месте, где стоял автобус, который увез Ганса и его друзей, снова стоит автомашина. Выкрашенная темной краской, мрачная, без окошек.

По ступенькам подъезда сходит Алексей Петрович Якимов. В одной руке его — узелок, на сгибе другой — плащ.

На шаг впереди него и на шаг позади — двое, в хромовых сапогах, гимнастерках и бордово-синих фуражках.

Пожилая дворничиха в замызганном переднике — понятая — выходит из подъезда следом за ними и неловко топчется на крыльце.

Фыркнул, ровно заурчал мотор автомашины.

Один из конвоиров распахивает глухую дверцу в задней стенке кузова...

— Алеша... — Должно быть, Софье Никитичне кажется, что она произнесла это имя вслух, а на самом деле только немо шевельнулись сухие губы.

Но Алексей Петрович Якимов все же слышит.

Уже у распахнутой дверцы он оборачивается и, бодро улыбнувшись, машет рукой. Но смотрит он при этом на окна своей квартиры, а не сюда...

Пропустив арестованного в железную каморку кузова, один из конвоиров лезет за ним, другой запирает снаружи дверцу на ключ и садится в кабину рядом с шофером.

Оставив за собой клок синеватого дыма, машина пересекает двор и сворачивает за угол.

— Костин.

— Я.

— Садись... Лебедченко.

— Я.

— Садись... Матюхин.

— Я.

— Садись... Нестерук.

— Я.

— Садись... м-м... Пе-рель-штейн.

— Я.

Парты в три ряда. За партами — дети. В ту пору еще не была введена форменная одежда, и школьники одеты кто во что горазд.

Ровный голос учительницы, которую мы пока не видим, читает фамилии по классному журналу, дети поочередно встают, какую-то секунду длятся паузы, вероятно, учительница старается запомнить лица, а затем следует:

— Садись... Рымарев.

— Я.

— Садись... Рогачева.

— Я.

В поведении детей отчетливо улавливается какая-то скованность. Тридцать пар глаз смотрят с настороженным любопытством. Из всего этого можно заключить, что сегодня в класс пришла «новая учителька».

— Садись... Терещенко Эн.

— Я.

— Садись... Терещенко Пэ.

— Я.

— Садись... Якимова.

— Я.

На сей раз пауза более продолжительна. Может быть, потому, что уже кончился список?..

За столом, на фоне классной доски сидит новая учительница. Сухопарая, в очках. Ей лет тридцать, но выглядит она значительно старше из-за старушечьей прически с куцым узелком на макушке, из-за нарочито строгого черного платья с кружевным воротником. К платью пришпилен какой-то наробразовский значок.

— Это твоя мать была до меня классным руководителем? — спрашивает новая учительница, с пристальным интересом разглядывая Таню.

— Да.

— А... где твой отец?

Класс цепенеет. По извечной школьной образности слышно, как муха пролетит. Таня Якимова стоит молча. Тонкие, побелевшие в суставах детские пальцы сцеплены.

— Ну?

На «камчатке», громыхнув крышкой парты, вскакивает Матюхин.

— Ее отец арестован, как враг народа! — заявляет он.

— Матюхин, сядь... — строго нахмурив брови, но, впрочем, без особой строгости в голосе приказывает учительница.

Она поднимается с места и подходит к парте, за которой стоит Таня.

— Я хотела, чтобы об этом сказала сама Якимова. — Учительница смотрит на девочку испытующе. — Мы как-нибудь обойдемся без подсказки, правда?..

Таня молчит.

— Садись...

Новая учительница идет между рядами парт.

— Раскройте тетради... Пишите: «Контрольная работа... двадцать четвертого октября... тысяча девятьсот тридцать седьмого года...»

Веселым звоном заливается медный колокольчик в руке школьной сторожихи. Конец урокам! Детвора шумно выплескивается на улицу из распахнутых дверей. Класс за классом.

Козявочки-первоклассники, такие маленькие, что их даже жалко: ну, какой с них толк?.. Мальчишки-шестиклассники и девчонки-шестиклассницы, те и другие голенастые, тощие, нескладные, кабы не одежда — не различишь, где мальчишки, где девчонки. В девятом классе — иная картина: девочки — барышни, ягодки, модницы и на некий недолгий срок все до единой, даже некрасивые — красавицы. А парни — те еще неуклюжи и развинченны.

Вот появились и наши знакомые: Санька Рымарев, Таня Якимова, Матюхин, Терещенко Эн, Терещенко Пэ...

Таня, миновав ворота, отделяется от всех остальных, переходит улицу и идет одна — сиротливая, горестная.

Санька провожает ее озабоченным взглядом. Потом, решительно забросив за плечо портфель, который, как и положено у заправского школяра, болтается на бечевке, бросается за ней следом.

Пронзительный свист настигает его на середине улицы.

Это Матюхин, заложив пальцы в рот колечком, раздув щеки, свистит натужно и нагло.

Таня Якимова, вздрогнув от этого свиста, как от удара хлыстом, сворачивает в ближайший переулок, хотя ей идти домой прямо и прямо...

А Санька возвращается.

— Ты... зачем? — спрашивает он Матюхина.

— Да так просто, — тоном дружелюбно-издевательским отвечает Матюхин. — Тренирую легкие.

Матюхин на голову выше Саньки. И в плечах куда шире. Он уже ростом и статью догнал папу. И папа подарил ему свою бежевую шерстяную гимнастерку, на левом рукаве которой осталось темное пятнышко от споротой ведомственной эмблемы. И папа подарил ему широкий кожаный ремень с пряжкой на две вилочки.

— Ее нельзя обижать. Ей ведь и так... плохо, — объясняет Санька.

— Вот и хорошо, что плохо, — с непреклонной убежденностью говорит Матюхин. — Отец сказал, что мы их всех подчистую выведем — до пятого колена...

— Кого?

— Врагов.

— Какой же она... враг? — недоумевает Санька.

— Ее отец — враг народа.

Санька на мгновение задумывается, а потом качает головой:

— Нет. Не может быть. Я его знаю.

— Знаешь?.. — торжествует Матюхин. — Конечно, знаешь! Вы все друг друга знаете... Где, например, этот твой... как его... матери твоей муж... Где?

— Он уехал учиться.

— Учи-ться?.. — Матюхин хохочет. — Он, должно быть, вместе с Танькиным папашей припухает. В одном месте. Отец говорил...

Санька, вряд ли даже успев сообразить, что делает, бьет Матюхина наотмашь по лицу.

Матюхин, отшатнувшись, бросает наземь полевую сумку (тоже подарок отца) и медленно, на ощупь, не сводя с Саньки потемневшего взгляда, расстегивает пряжку широкого ремня.

Сложив ремень вдвое, он осторожно подступает, надвигается...

— Ладно вам! Кончайте... — не на шутку встревожась, глухо зароптали мальчишки, оказавшиеся свидетелями этой сцены.

Матюхин взмахивает ремнем с железной пряжкой...

В полном затемнении — жжих... жжих... — ремень сечет воздух и размеренно, обдуманно бьет по телу... Слышно надсадное дыхание двоих. Но ни слова, ни стона...

Мама Галя пришла домой с работы — в руке у нее сумка.

— Санька, — еще в передней окликает она сына, — а что я тебе купила... Санька! Она заглядывает в комнаты, кухню — там нет его.

— Саня...

Слышно, как в ванной течет вода.

Мама Галя открывает дверь...

Присев на край ванны, Санька стирает под краном свою рубашку — прилежно, с мылом, но, кажется, холодной водой: рубашка никак не отстирывается — на ней густые пятна. Кровь.

Да и сам он хорош. Губа рассечена, глаз подбит, а на голой спине, на худых плечах — кровавые ссадины.

— Санька... — охает мама Галя. — Ты где это так?

Санька машет рукой неопределенно: там, дескать...

— Дрался?

Санька не отвечает.

— С кем?

Санька молчит, трет мылом рубашку. Потом он откладывает мыло и смотрит на мать — требовательно, строго, в упор:

— Мама... Где Ганс?

Галя, догадавшись о чем-то, на этот раз уже по-иному разглядывает ссадины на Санькином теле, синяки на его лице.

— А я тебе кое-что купила, Санька... — говорит она и достает из сумки суконную шапочку с двумя торчащими вверх уголками. Спереди свисает шнурок с кистью. Испанская шапочка, заветная мечта всех мальчишек и девчонок той поры.

Санька, мигом позабыв обо всем, хватает шапочку, надевает ее чуть набекрень, как положено, бросается к маленькому зеркалу над умывальником.

И, встретив в зеркале взгляд матери, вдруг застывает, пораженный догадкой.

— Мама, он... там?

— Да.

— И дядя Франсуа? И Гибсон?

— Да. Только об этом никто не должен знать. Понимаешь?

Санька, не выдержав, расплывается в улыбке — проясненной, гордой.

— И Танин папа?

По лицу Гали пробегает тень.

— Нет.

— Мама... он — враг народа?

— Не думаю. — В голосе мамы Гали суровая твердость, такая неожиданная в этой маленькой женщине.

— Он — друг народа?

— Зачем? — пожимает плечами Галя. — Он просто... народ.

И, торопясь уйти от этого разговора, наклоняется, выдвигает из-под ванны эмалированный таз, бросает в него Санькину рубашку, майку, носовой платок — придется затевать стирку...

— Еще вот это, — виновато говорит Санька, подавая матери смятый пионерский галстук.

Мама Галя, горестно сдвинув брови, рассматривает галстук, на котором запеклись темные пятна.

— Ты только не сердись, — просит Санька. — Это ведь правильная кровь?

— Может быть...

6

Гражданский аэродром тридцатых годов, да еще не столичный, выглядит идиллически. Вместо бетона посадочной полосы — травка-муравка. Вместо радаров, вместо сложной системы световой сигнализации — трепещет на ветру смешная полосатая колбаса, похожая на оторванную штанину старомодного купальника.

И пассажирский самолет, идущий на посадку, куда более близок летательному аппарату «Илья Муромец», нежели нынешним лайнерам: угластые очертания фюзеляжа и крыльев, обнаженные цилиндры звездообразного мотора, неубирающиеся колеса — именно колеса, а не шасси.

Самолет сел. Помельтешив еще мгновение, замерли пропеллеры. Открылась дверца. Пассажиры спрыгивают на землю, подавая друг другу чемоданы.

Голос Саньки-юноши. К тому времени, когда Ганс вернулся домой, в газетах уже не искали рубрику «На фронтах Испании». Впрочем, ее и не стало.

Уронив чемодан на землю, Ганс Мюллер обнимает Галю.

И на этот раз Санька не отворачивается, а смотрит на них обоих с сочувственной улыбкой. Ганс подхватывает Саньку на руки и тотчас, натужно крякнув, опускает его на землю. Удивленно говорит:

— О-о, какой ты стал... тяжелый!

— Салуд! — проходя мимо, весело приветствует Галю и Саньку ставший совсем смуглым Алонзо.

— Здравствуйте, — кланяется им чех Выскочил.

— Здравствуйте, — говорит мама Галя, чуть ошалевшая от радости.

У ворот аэропорта стоят такси — черные «эмки».

Галя и Ганс располагаются на заднем сиденье, а Санька — рядом с шофером.

Машина разворачивается и стрелой мчится по шоссе. За ней — другая. Третья.

Как это и бывает после долгих разлук, — молчание. Рассказывать новости — их ведь слишком много. Слишком много, чтобы сразу все рассказать.

Ганс и Галя молчат, поглядывая друг на друга.

А Санька, ознакомившись с приборной доской машины, повертевшись на мягком сиденье, опускает боковое стекло, высовывает голову.

Их нагоняет еще одна «эмка». В ней рядом с водителем сидит Гибсон — все та же щеточка усов на обветренном лице, только щеточка эта теперь совсем седая. Заметив Саньку, Гибсон подмигивает ему и машет рукой.

Санька, не отрываясь от окна, интересуется:

— А где дядя Франсуа?

Ганс почему-то не отвечает.

Санька удивленно поворачивается к заднему сиденью. Опять, что ли, целуются? Но Ганс не целуется. Лицо его хмуро. Он зачем-то стягивает с головы берет — наверное, жарко в машине...

Но Галя поняла первой:

— Он... — и побледнела как мел.

Ганс повел глазами в сторону водителя: мол, об этом нельзя при постороннем человеке.

Теперь и Санька понимает все. Он больше не вертится. Он сидит потрясенный.

А Ганс Мюллер, чтобы не омрачать радость встречи, спешит перевести разговор на другую тему:

— Ну, как там поживает Якимов?

И снова молчание в ответ.

Санька видит в зеркальце, как мама Галя украдкой косит глаза на спину шофера: мол, об этом нельзя при постороннем человеке.

А посторонний человек — шофер такси — деловито и пристально смотрит на шоссе, вертит баранку. Он, должно быть, перехватил все эти взгляды. И расслышал все эти недомолвки. Но он не обижается: такое уж время...

Тихо в доме.

Галя ушла куда-то — наверное, в магазин.

Санька сидит за столом и, почесывая ухо черенком ручки, решает задачу. Ведь встреча встречей, радость радостью, а делать уроки нужно — вдруг завтра спросят.

Ганс тоже занят: расстелив газету на другой половине стола, он чинит электроплитку.

Двадцатый век идет своим чередом. Примус выкинули. Да здравствует электричество! А спиралей в продаже нет. Вот и приходится сцеплять перегоревшие кусочки проволоки. Ну что ж, на то и вернулся в дом хозяин.

Ганс чинит электроплитку и не громко, чтобы не мешать Саньке готовить уроки, мурлычет себе под нос незамысловатый мотив. Слухом он наделен, прямо скажем, не очень тонким, но все же узнать эту песню можно:

Аванти, пополо,
Алля рискосса,
Бандьера росса, бандьера росса..

Санька, все еще решая свою задачу, начинает вполголоса подпевать по-русски:

Ты, знамя красное,
Свети, как пламя,
Свободы знамя, свободы знамя...

А потом, оторвавшись от тетради, Санька внимательно смотрит через стол на Ганса и говорит:

— Значит, опять вас фашисты побили?

Ганс, прервав свое мурлыканье, молчит несколько секунд и честно признается:

— Побили.

Спираль в его пальцах крошится. Соединишь в одном месте — рвется в другом.

— Понимаешь... — говорит Ганс, — там под конец такая была... не-раз-бери-ха... Пфуй!

Он хмурится. А потом его лицо внезапно светлеет:

— Но сначала, Санька, мы им дали прикурить — фашистам. Мы им так крепко давали прикурить — мамата миа!.. Мы тогда не сомневались, что они не пройдут. А мы пройдем — пасаремос!

Саньку нисколько не озадачивают испанские словечки в обиходе Ганса Мюллера: в ту пору было трудно найти человека, который бы не знал, что такое «но пасаран» и что такое «пасаремос». Гораздо больше Саньку удивляет тот факт, что, побывав в Испании, Ганс стал куда уверенней изъясняться по-русски...

— Там у нас были хорсшие ребята. Испанцы. Интербригадовцы. А лучше всех, Санька, были русские ребята.

Ганс подносит палец к губам и продолжает почти шепотом:

— Знаешь, кто там у нас был?

Он отставляет электроплитку, придвигает к себе Санькин портфель и начинает рыться в нем, перебирая корешки учебников.

— Ты его видел однажды... Вот... — Ганс извлекает из портфеля учебник «История СССР» и начинает его торопливо листать. — Только он у нас недолго был. А то бы...

Страница школьного учебника. Текст набран в оборку, уголком огибая то место, где раньше был портрет командарма, а теперь густо заштрихованный чернилами квадрат.

Ганс Мюллер в оцепенении смотрит на чернильное пятно и устало, будто у него вдруг зарябило в глазах, проводит по ним пальцами — от висков к переносице.

У входа в кинотеатр — афиша: «Большой вальс». Щекастый, с фатовскими усиками голливудовский Штраус улыбается на ней.

Ганс и Санька, задержавшись у входной двери, покуда контролерша отрывает корешки билетов, проходят в фойе.

Народу там покамест мало: до сеанса еще минут тридцать. Кто читает газету, кто играет в шашки, кто просто так сидит.

Ганс купил в буфете «эскимо» для Саньки, для себя бутылку пива, и они расположились за мраморным столиком, у стенки, обитой бархатом.

А там, за стенкой — зрительный зал. Там идет фильм. И оттуда доносятся чуть приглушенные рулады блистательного колоратурного сопрано.

Аа, аа, аа, а-ааа...

Поет Милица Корьюс.

Ганс, не донеся до рта стакан с пивом, приникает ухом к портьере. Прислушивается.

— Это называется «Сказки Венского леса»... — говорит он Саньке.

По его лицу скользит улыбка.

Санька, облизывая «эскимо», пристально смотрит на Ганса.

— Тебе хочется... туда? — вдруг спрашивает он.

— Там теперь Гитлер.

— А какой город лучше — наш или Вена? — ревниво допытывается Санька.

— Вена, — отвечает Ганс, не раздумывая.

Зрительный зал полон.

Меркнет люстра. Клин света из проекционной будки пронизывает темноту.

Бравурный марш возвещает начало кинохроники.

Голос диктора. Двенадцатого ноября председатель Совнаркома Союза ССР и народный комиссар иностранных дел Вячеслав Михайлович Молотов прибыл с визитом в столицу Германского государства — Берлин...

На экране — крытый перрон вокзала. Из вагона поезда, приподняв над головой шляпу, выходит Молотов. Ему навстречу устремляется благообразный, сухощавый, обворожительно улыбающийся господин в штатском. За господином в штатском — господин в генеральском мундире. За господином в генеральском мундире — некто полуштатский, полувоенный...

Голос диктора. На Ангальтском вокзале товарища Молотова встречали министр иностранных дел Германии фон Риббентроп, руководитель верховного командования вооруженных сил Германии генерал-фельдмаршал Кейтель, руководитель германского трудового фронта доктор Лей, начальник германской полиции Гиммлер...

На экране Молотов обходит строй почетного караула, безукоризненной ниточкой вытянувшийся вдоль перрона. Офицер, в парадном черном мундире с белыми лацканами, с обнаженным палашом в руке, сопровождает его.

Зрительный зал.

Кинокамера медленно скользит вдоль ряда — от стены к стене, а затем, перейдя на следующий ряд, начинает обратное движение.

Лица людей, плоско освещенные рассеянным светом экрана. У нас нет времени останавливать внимание на каждом из этих лиц. Но некоторые из них запоминаются.

Вот лицо молодого красноармейца. На учебных стрельбах он, вероятно, не раз поражал мишень-«фашиста». И вот перед ним на экране — Риббентроп, Гиммлер, фашистское логово.

А на лице его подружки — простенькой девушки с сережками, в потертой жакетке, наверное, домработницы — скучающее выражение: скорей бы начиналось про любовь...

На экране вереница автомобилей, минуя Бранденбургские ворота, подъезжает к массивному, как базальтовая глыба, зданию. Здесь выстроен еще один почетный караул: рота личной охраны фюрера с непостижимой сноровкой вскидывает ружья.

Голос диктора. Во второй половине дня в помещении новой имперской канцелярии товарища Молотова принял рейхсканцлер Германии господин Гитлер...

На экране — апартаменты рейхсканцелярии. Молотов обменивается рукопожатием с Гитлером — носатым, с блатной челочкой на лбу, при усиках, — порази-

тельно похожим на того, каким его изображают карикатуристы. Он одет в двубортный френч с железным крестом и значком нацистской партии, на левом рукаве — орел с венком и свастикой. Очень подвижен и небрежно-самоуверен: еще бы, дела идут неплохо...

Зрительный зал.

Камера продолжает свое движение вдоль рядов.

Лицо старика. Он сед, морщинист, в уголках губ горькие складки. Он многое повидал на свете. Чего он только не повидал!.. Он уже знает, как неожиданны бывают повороты истории и как все это потом сглаживается временем — все сглаживается, только морщины остаются на лицах стариков...

А его сосед — внучек, что ли? — тот даже рот раскрыл от изумления: гляди-ка, деда, что показывают — Молотов Гитлеру ручку жмет. Это взаправду или понарошке?

Ба, знакомое нам лицо: налитое, круглое — уж не тот ли это гражданин, который в канун праздника распоряжался, как нужно вешать сталинский портрет, а в другой раз принимал от демонстрантов, согласно ведомости, плакаты и транспаранты? Он и есть... Ну, этот доволен, смотрит на экран с улыбкой почтительной, умиленной: вот, сподобился заглянуть в высшие сферы... Торжественно-то как! И насчет порядка — очень даже идеально...

И еще два лица. Лицо Ганса Мюллера. Лицо Саньки Рымарева.

Именно такими — с обозначившимися желваками, побледневшими скулами, расширившимися ноздрями — становятся лица, когда мучительно, до боли сцеплены зубы.

Выждав ровно столько времени, сколько отведено приличиями на то, чтобы дать возможность человеку побыть наедине с семьей, явился Карл Рауш.

— О, ви бин и фро, да и дих зее! — кричит он с порога, обнимает Ганса, увесистой ладонью хлопает его по спине.

— И аух, — улыбается Ганс. — Ви геетс дир, альтер?

Кажется, Ганс действительно рад видеть снова старого приятеля.

Карл отстранился, держа руки на плечах товарища, оглядел его с головы до ног. Толстыми пальцами пощупал ткань серого костюма, в котором Ганс приехал издалека, заинтересовался:

— А шёнэр анцуг... Хаст ин дорт кауфт? — и повел головой куда-то в сторону, имея в виду, очевидно, Испанию.

— На, ин Парис... Про-ез-дом, — невесело усмехнулся Ганс.

Он открыл буфет, достал оттуда начатую бутылку коньяку, два широких, как блюдца, бокала, налил.

Санька, который в эти дни ни на шаг не отходит от Ганса, вертится рядом и сейчас. Он вроде бы занят своими собственными делами, но чутко прислушивается к беседе взрослых.

Голос Саньки-юноши. К тому времени я уже немного понимал язык, на котором так часто говорили окружающие меня люди.

Ганс и Карл сели за стол. Приподняли бокалы — «прозит!» — выпили.

Карл вынул из кармана свою трубку и принялся неторопливо набивать ее курчавым табаком.

— И муас мит дир ин анэр зер эрнст'н зах'н рэдн...

Он сказал это глухо, не отрывая взгляда от трубки, будто заранее тяготясь предстоящим разговором.

Голос Саньки-юноши. Мне нужно поговорить с тобой по очень важному вопросу...

— Варум ден ауфшиб'н? — Ганс щелкнул зажигалкой, поднес огонек к трубке Карла.

Голос Саньки-юноши. Зачем же откладывать?

Карл Рауш глубоко затянулся, кашлянул надсадно, сощурил от дыма глаза:

— Вайст ду, дас вир нох Остеррайх црюк фарн?.. Дас ист фаст шо энтшид'н...

Голос Саньки-юноши. Мы возвращаемся в Австрию... Это почти решено.

Ганс уронил зажигалку на пол. Нагнулся за ней. Выпрямился. Произнес тихо:

— Ду бист нарриш вурн...

Голос Саньки-юноши. Ты сошел с ума...

— На... — покачал головой Карл. — И бин ганц гзунд... Эльза хат има хамвэ нох Веан.

Голос Саньки-юноши. Эльза очень тоскует по Вене...

— Но ду васт дох, дас йетцт дурт ду наци зан? — все еще надеясь, что Рауш шутит, все еще не веря, что он в здравом уме, говорит Ганс.

Голос Саньки-юноши. Но ведь там нацисты...

— Ди лецт'н форкомниссе хаб'н мих юберцайгт, дас ма мит инен ин фрид'н лебен канн... Безондерс йетцт, нохдем дер фертраг унтацайхнет ист.

Голос Саньки-юноши. Последние события убедили меня в том, что и с ними можно жить в мире... Особенно теперь, когда подписан договор.

Ганс Мюллер встал, взволнованно прошелся по комнате, вернулся, сжал пальцами спинку стула:

— Ду хаст мир шейнт фергесс'н, вер ди наци зан!

Голос Саньки-юноши. Ты, кажется, забыл, что такое наци!..

Карл Рауш пожал плечами.

— Аллес ин дера вельт ист унгефар, май либер... — Он взял бутылку, снова налил бокалы, примирительно улыбнулся Гансу. — И глауб, вир хат фергесс'н, дас ди наци аух соци зан. Эс ис я ка гейхаймнисс, дас дер Гитлер фюль фюр де дойчен арбайтер гетан хат...

Голос Саньки-юноши. Он сказал... Нет, я даже теперь не могу повторить то, что он сказал...

Спинка стула хрустнула в руках Ганса.

— Шау даст аусcикумст! — шепнул, он, задохнувшись от бешенства.

Голос Саньки-юноши. Убирайся вон!

Рауш поднялся из-за стола и начал нервно совать в карман кожаный кисет, лопаточку...

Уже у двери он обернулся:

— Мэр хаст мир ниц цу зог'н?

Голос Саньки-юноши. Ты больше ничего не хочешь мне сказать?

— Йо... — уже спокойней и тверже ответил Ганс. — Их виль зог'н, дас ду а ферретер бист!

Голос Саньки-юноши. Хочу... Я хочу сказать, что ты — предатель!

Когда дверь за Карлом захлопнулась, Ганс тяжело опустился на стул. Дрожащей от волнения рукой потянулся к бокалу с коньяком...

Рука Саньки легла на руку Ганса.

— Не надо... папа.

Он впервые так назвал его.

Опять мы видим стоящую у подъезда машину. Сколько их здесь побывало на нашей памяти? Та, на которой мама Галя, Санька и Ганс приехали новоселами в этот дом. Та, на которой Ганс и его товарищи начали свой путь в далекий край, откуда не всем было суждено вернуться. Та, недоброй славы машина, на которой увезли Якимова...

И вот снова грузовик у подъезда. Кузов полон домашнего скарба. Будто приехали новые жильцы...

Но это не приехали. Это уезжают. Уезжает семья Раушей.

Толстый Карл, попыхивая трубкой, с деланной озабоченностью хлопочет подле машины. Проверяет, хорошо ли уложены вещи. Ничего ли не забыто? Нет, ничего не забыто. И вещи уложены хорошо. В каждом движении Рауша сквозит та суетная торопливость, которая обычно одолевает трусоватого человека, когда он отважился переступить роковую черту и спешит уйти от нее подальше, чтобы вдруг не одумалось...

Растерянные и подавленные, неловко переминаясь с ноги на ногу, кучкой стоят у машины дети Раушей.

Похоже, что одна лишь Эльза Рауш чувствует себя превосходно: вид у нее не только решительный, но даже торжествующий...

Впрочем, и она не смеет поднять голову, не смеет поднять глаза туда, откуда вот уже несколько минут доносится негромкое, но слаженное насвистыванье: «Кукарача, кукарача...»

На этот раз никто из друзей Карла Рауша не вызвался помочь. И никто не спустился во двор, чтобы пожелать отъезжающим счастливого пути.

Но и нельзя сказать, чтобы этот отъезд остался без внимания.

Алонзо высунулся до пояса из окна шестого этажа, уперся локтями в карниз и поглядывает сверху на машину. Гибсон и Выскочил сидят на подоконниках в соседних комнатах вполоборота друг к другу и тоже смотрят вниз. А Ганс Мюллер и Санька вышли на балкон, любуются оттуда.

И неизвестно, кто первый из них — так, от нечего делать, от приятного расположения духа — принялся насвистывать: «Кукарача, кукарача...»

Незамысловатый этот мотивчик принадлежит к числу тех, что привяжется — не отвяжешься. И вот его подхватили в соседнем окне, на соседнем балконе... «Кукарача, кукарача...» все задорней, все громче гуляет по двору.

Санька, на секунду перестав насвистывать, спрашивает Ганса:

— А если там узнают, что он коммунист?

— Он больше не коммунист... Мы его исключили. Вчера.

Кукарача, кукарача...

Багровый, как вареный рак, Карл Рауш, сунув в карман дымящуюся трубку, что-то раздраженно кричит детям — они лезут в кузов. Эльза садится в кабину. Карл пытается протиснуться туда третьим, но он слишком толст, дверца никак не захлопывается.

Сверху, справа, слева, отовсюду несется:

Кукарача, кукарача...

7

Два поплавка торчат из воды.

Речная вода нынче гладка, как зеркало, ни рябинки. День выдался ясный, жаркий, безветренный. Застыли в небе легкие облака. Высоко-высоко носятся стрижи: долго не быть дождю. Не шелохнутся оброненные в воду косы ив. Тихо...

Большая глазастая стрекоза села на поплавок и тоже замерла. Вероятно, она, эта стрекоза, пребывала в полной уверенности, что поплавок не задергается вдруг, не пойдет в сторону, не канет в воду...

— Не клюет? — спрашивает Санька Ганса, хотя и сам знает, что не клюет.

— Нет...— качает головой Ганс. И вздыхает.

Санька тоже вздыхает.

Сегодня выходной день. Рано утром мама Галя, Ганс и Санька отправились за город. Сначала ехали автобусом, потом поездом, а потом еще долго шли пешком, покуда не набрели на это заманчивое место на берегу, в тени косматых ив.

Ганс и Санька уже два часа сидят с удочками, все еще надеясь, что клюнет.

А мама Галя гуляет одна в лесу, где-то неподалеку.

Впрочем, вот она уже вышла из лесу. В руке у нее лукошко.

— Эй вы, горе-рыбаки!..— кричит она, сбегая по крутой тропинке.— Где ваша рыба?

— Еще там,— говорит Ганс, показывая на воду.

— А у меня вот что...— Мама Галя ставит на травку лукошко, в котором на донышке горсть земляники. Тем не менее, вид у мамы Гали очень гордый.

Санька потянулся было за ягодой. Но мама Галя отстраняет его руку.

— Погоди-ка,— говорит она,— это после. Сматывайте ваши удочки — пора обедать.

Ах, что за прелесть обед на травке, у реки! Как особенно вкусен здесь хлеб, и алосольные огурцы, и котлеты — вся захваченная из дому снедь.

Санька, Ганс и мама Галя весело жуют, поглядывая друг на друга.

— Закурить у вас не найдется?..

Все трое оборачиваются на этот голос. Они и не заметили, как по тропинке, заслоненной ивами, подошел человек. Подошел и остановился рядом с ними.

Уже старый человек. Можно сказать, совсем старик. Ему, наверное, лет семьдесят. Седой как лунь. Спина сгорблена. Палка в руке. Деревенский дед.

— Закурить у вас не найдется? — спрашивает он.

— О, пожалуйста...— Ганс достает из кармана пачку папирос, протягивает ее старику.

Тот закурил. Сказал:

— Спасибо вам...

А все не уходит. Стоит, опершись на палку, и с каким-то непонятным сожалением смотрит на троих людей, обедающих на траве.

— Рыбачите? — он покосился на удочки.

— Да...— Ганс только рукой махнул: какая, мол, это рыбалка — ни разу не клюнуло.

— Отдыхаете, стало быть?

Ну до чего настырный дед. Все стоит, не уходит. Все расспрашивает. И все смотрит, смотрит — тоскливо так смотрит на Ганса, на маму Галю, на Саньку...

— Отдыхаем,— отвечает мама Галя.

— А ведь война.

И двинулся берегом по тропинке, опираясь на палку, и непроглядная ивовая заросль уже через мгновение скрыла его.

...День нынче ясный, жаркий, безветренный. Речная вода гладка, как зеркало, ни рябинки. Застыли в небе легкие облака. Высоко-высоко носятся стрижи. Не шелохнутся оброненные в воду косы ив.

Большая глазастая стрекоза сидит на неподвижном поплавке. Тихо.

Отдаленный гул сотрясает стены. Дребезжат оконные стекла, на которых косым крестом наклеены полоски бумаги.

Трудно сказать с точностью, какова причина этого гула. Может быть, снова немецкие самолеты бомбят железнодорожный узел. А может быть, это уже артиллерийская канонада — фронт неумолимо приближается.

Мама Галя, вся какая-то потерянная, оглушенная, стоит посреди комнаты над большим фанерным ящиком. Она сосредоточенно потирает виски, будто решает сложную — невероятной сложности — задачу.

Вот она снова склонилась над ящиком, принялась суетливо выбрасывать оттуда вещи: туго скатанный ковер, связку всевозможной обуви, шкатулку...

Поднялась, метнулась на кухню, принесла оттуда мясорубку, утюг, кастрюлю. И с великой изобретательностью, как это умеют только женщины, принялась рассовывать вещи в еще незанятые и в уже занятые места ящика.

— Мама...— Санька подошел к ней, держа в руках стопку книг, ненадутый футбольный мяч, лобзик.

Мама Галя взяла у него все это, с очевидной грустью просмотрела названия книг и всё — всё! — и книги, и мяч, и лобзик — отложила в сторону.

— Нельзя, Санька. Понимаешь? Нельзя... Только семьдесят пять килограммов. На троих.

Ее взгляд случайно упал на связку обуви, лежащую на полу рядом. Упал и задержался. Она вдруг улыбнулась. И отвязала от этой связки шнурки одной пары ботинок — совсем крохотных ботинок, маленьких до смешного. Подняла их, показала Саньке:

— Это твои... Самые первые.

И, поколебавшись секунду, положила ботинки снова в ящик.

Санька недовольно фыркнул.

Слышно — отворяется дверь. В комнату входит Ганс. Входит — и направляется прямо к окну. И стоит у окна, наискосок перечеркнутого полосками бумаги. По его спине видно, что он разозлен и обижен. Унылая такая спина...

— Ну? — с тревогой (но и с какой-то подспудной надеждой) спрашивает мама Галя.

— Отказали, — не оборачиваясь, резко отвечает Ганс.

Тогда мама Галя, сочувственно вздохнув (но и облегченно), подходит к нему, мягко кладет руку на его плечо.

— Не злись, — просит она. Объясняет: — Ты пойми, что если тебя бронируют, значит, так нужно. Значит, твоя профессия...

Ганс сбрасывает с плеча ее руку, оборачивается, говорит раздраженно и четко:

— Моя профессия — бить фашистов.

И, заметив ящик на полу, решительно направляется к нему.

Раз — полетела на пол мясорубка, два — вышвырнут утюг, три — выброшена какая-то искусно вышитая подушка, четыре — в руке Ганса пара крохотных, до смешного маленьких ботинок...

— Семьдесят пять килограммов. На троих. Больше нельзя... — говорит он сурово.

И, поколебавшись секунду, бросает эти крохотные ботинки обратно в ящик.

— Дядя Ганс... Тетя Галя...

Никто и не заметил, как в комнате появилась Таня Якимова.

Глаза ее расширены — то ли от радости, то ли от изумления. Она показывает на дверь:

— Там — папа... Приехал.

Знакомый нам кабинет в квартире Якимовых. Здесь всё, как прежде. Но видны следы поспешных сборов — Софья Никитична с Танечкой тоже едут в эвакуацию.

Ганс Мюллер и Алексей Петрович Якимов сидят у стола, очень близко друг к другу, и молчат — трудно начинать этот разговор.

Якимов не то, чтобы постарел за эти годы, но как-то весь согнулся, поблек. Впрочем, может быть, это лишь кажется. Хотя бы из-за того, что он одет в хлопчатобумажную, не первого срока солдатскую гимнастерку, которая ему явно узка в плечах. Такие же хлопчатобумажные, стираные куцые галифе оттопыриваются на бедрах. На письменном столе лежит солдатская пилотка с замусоленными краями.

Бесследно исчезли богатырские кудри добра молодца: крупная голова Якимова острижена под машинку наголо — едва пробивается жесткая, тронутая сединой щетинка. Бог весть, где его так остригли — то ли уже в армии, то ли еще там, где он был до этого...

— Значит, все стало на свое место? — бодро, как будто лишний раз найдя подтверждение своей уверенности, спрашивает Ганс.

— Мне разрешено смыть вину кровью, — спокойно, безо всякой горечи, отвечает Якимов. Но чувствуется, что это не его слова, а цитата.

— Но...

— И я считаю это честью для себя, — продолжает Якимов. Это уже не цитата, это уже от сердца. — Не всем, кто там был со мной... и кто там остался, оказана эта высокая честь.

— Смыть?.. — Ганс пожимает плечами. — Но разве... есть вина?

Якимов встает из кресла, шагает по комнате: тяжело громыхают по паркету его подкованные солдатские сапоги.

И в этот момент становится ясно, что он нисколько не согнулся, не поблек за эти годы, что он остался несгибаем. Это все тот же Якимов. Только сейчас он в гимнастерке рядового солдата, а голова его острижена наголо.

— Есть вина, — глухо, но решительно заявляет Якимов, подойдя вплотную к Гансу. — Есть чья-то тяжелая вина в том, что мы к началу войны оказались куда слабее, чем могли бы быть. Что о н и уже здесь, рядом... — Якимов показал рукой на окно, дребезжащее от взрывов. — Что о н и прошли, дошли досюда... А наши лучшие люди... — Якимов осекся, скрипнул зубами. Но продолжил: — Есть чья-то вина. И мы со временем выясним — чья!..

Он опустился в кресло, вынул из кармана кисет — привычно скрутил самокрутку.

— Вот эту вину и придется смывать кровью. Большой кровью народа...

Якимов глубоко затянулся едким махорочным дымом.

— Ну да ладно... Как там дела с нашей самоходной пушкой?

— Мы начали, — оживился Ганс. — Идет разработка узлов. А выпускать, вероятно, будем уже там, в Сибири.

— На-ча-ли... — невесело усмехнулся Якимов. — Ну что ж, скорее кончайте. Это сейчас вот как нужно... — он резанул шею ребром ладони. — Слышите?

Беспрерывной дрожью вторят оконные стекла не таким уж далеким раскатам артиллерийской канонады. Или это бомбят город? Или то и другое вместе?

Громыхнуло ближе. Еще ближе.

Якимов встает снова, одергивает гимнастерку, поправляет ремень. Поднимается с места и Ганс.

— Пора мне... — Якимов крепко, обеими руками взял Ганса за плечи, приближает его лицо. — Там, в Сибири, помоги Соне. И дочке... А если со мной что...

Это последние его слова, которые мы слышим. Потому что беспрерывно грохочут взрывы. Потому что вступает музыка — реквием.

Г о л о с С а н ь к и - ю н о ш и. Спустя месяц он погиб под Харьковом.

Грохочут взрывы. Звучит реквием.

Но еще долго на экране остается крупный план Алексея Петровича Якимова. Он что-то говорит. Но мы не слышим слов. Мы только догадываемся по его лицу, что в этих словах то сердечная теплота, то гнев, то суровость, то предостережение и вера, вера, вера...

Его слова обращены к нам.

Где-то на окраинах этого сибирского городка уже задышали могучие заводы, вывезенные сюда из оккупированных районов страны и построенные заново. Весь город опоясан кольцом громадных цехов, окружен частоколом заводских труб, вздымающих дымы в студеное январское небо.

Но самый центр этого городка патриархален и покоен. Двухэтажные купецкой осанки дома: то каменные, с высокими узкими окнами; то деревянные, с резными карнизами и наличниками; то серединка-наполовинку — нижний этаж кирпичный, верхний бревенчатый...

По улицам бродят добродушные псы. На ступеньках крылец дремлют кошки.

Женщины с ведрами судачат у водоразборных колонок, а потом, набрав воды, павами — одной рукой обнявши коромысло, другой подперев бок — плывут по выпуклым скользким тропочкам вдоль заборов.

На окнах здесь нет бумажных наклеек. И вечерами в этих окнах вспыхивает нескрытый свет.

И кажется — нет войны.

А война есть.

Бесконечная извилистая череда тянется из-за угла к двери хлебного магазина. В магазин во избежание толчеи пускают партиями — по десять человек. А в перерывах очередь замирает, делается совсем неподвижной. И легкий снег ложится на спины, на плечи, на головы.

В очереди — женщины. Только женщины. Одни женщины. Женщины, женщины, женщины...

На улице, там, где очередь упирается в закрытую дверь хлебного магазина, появляется вдруг мужчина. На его русых, вразброс волосах лихо заломлена серая ушанка. На нем потертая, видавшая виды шинель, без погон, без ремня и без хлястика. И керзовый сапог. Один. Другого не надобно. Нога-то одна. А второй и не видать из-под шинели. Может быть, она по колено отнята. А может быть, и по самый пах. Мужчина выбрасывает вперед костыли. Потом, опершись о них, бойко выносит вперед свою ногу. Скрип, скрип — поскрипывают на утоптанном снегу костыли, скрип — скрипит на снегу сапог...

Он, мужчина, как видно, малость пьян. И, прыгая на своей одной вдоль очереди, нежно поглядывает на женщин — на всех подряд. Лукаво улыбается им, подмигивает...

А они, сердечные, все до одной, чуть поворотились и смотрят на мужчину, вдруг появившегося на улице этого сибирского городка. И смотрят во все глаза. Кто застенчиво и смущенно. Кто блудливо и голодно. Кто завистливо — дескать, кабы мой хоть таким да вернулся... А жалостливых взглядов нет. Чего же тут жалеть — живой ведь.

Безногий молодой солдат браво скачет на костылях вдоль очереди. Долго. Очередь длинна.

И женщины, когда он приближается, все, как одна, поворачиваются, чуть прихорашиваются наспех — оттягивают платки у лба и подбородка, трогают волосы. И смотрят, смотрят, провожают взглядом...

— Санька, — говорит Таня Якимова, — я давно хотела тебя спросить: что там — дальше неба?

Она стоит в очереди — тощенькая, бледная от голода, похожая на головастика: грубый суконный платок сорок раз обернут вокруг головы.

— Как — что? — удивляется Санька. — Дальше — тоже небо...

И Санька стоит в очереди за хлебом. В одной руке у него обшарпанный портфель, в другой — авоська. Он тоже бледен и худ, а все одежки, что на нем, ему уже давно не впору — едва не до локтя высовываются руки из рукавов.

— А еще дальше? Ну, понимаешь — в самом конце...

— Там нет никакого конца, — заявляет Санька и, вытянувши шею, следит: не запускают ли в магазин новый десяток?

— Одна служащая, одна иждивенческая... — говорит продавщица, очень рослая тетка, отрезая талоны от карточек.

И, выхватив с полки, из ряда, буханку ржаного хлеба, отсекает широким ножом горбушку. Хлеб сырой, вязкий, как глина, и эта горбушка невероятно мала...

Таня Якимова платит деньги, прячет за пазуху карточки, кладет горбушку в сумку, отходит от прилавка.

— Две итэяровских, одна иждивенческая... — продавщица отрезает талоны Санькиных карточек и бросает на весы другую горбушку — чуть больше Таниной.

Санька и Таня бредут по городской улице, по той улице, которая уже отдалилась от центра, и дома на ней не двухэтажные, а одноэтажные, деревенские. Но эта улица еще не достигла окраин, недавних пустырей, где начнется заводской поселок — россыпь бревенчатых бараков военной поры.

— Я знаю, я все это знаю... — продолжает начатую беседу Таня. — Но ты представь себе: дальше солнца, дальше звезд, дальше самой последней звезды — там что?..

— Ну... пустота, — наморщив лоб, отвечает Санька.

Таня останавливается, смотрит на него долгим отрешенным взглядом, а потом, будто очнувшись, лезет в сумку, достает оттуда черную горбушку и жадно надкусывает ее.

— Еще горячий... — говорит она.

Санька тоже достает хлеб из авоськи, яростно вгрызается в мякоть.

— Горячий — тяжелее, — хмуро замечает он.

Они сидят вдвоем в нетопленной комнате барака. Окна заиндевели густо. Обстановка комнаты убога и жалка. Стол, табуретки, топчаны. Жестяной умывальник приколочен в углу. И под драной простыней, которая, по-видимому, заменяет шкаф, топорщится что-то, но не шибко топорщится...

Здесь живут Санька, мама Галя и Ганс Мюллер.

Санька и Таня Якимова сидят за столом, не сняв верхней одежды. Они готовят уроки. На самодельных тетрадках, сшитых из старых газет, они решают задачу по алгебре.

Посредине стола рядом с чернильницей лежат две горбушки, изгрызанные со всех сторон.

Таня отрывает взгляд от своей тетради и задумчиво смотрит на Саньку.

— А дальше... — вдруг спрашивает она.

— Что — дальше? — сердится Санька: и так задача не решается, а тут еще...

— Вот ты пойми... Я знаю, что конца нет. Что это совсем-совсем бесконечно. Так?

— Так, — кивает Санька.

Таня замолкает на мгновение. Думает. И спрашивает:

— А что после?.. Понимаешь, после этой бесконечности?

— Вот какая дура, — злится Санька, снова наклоняется над тетрадью, но не пишет: его взгляд тоже застывает на цифрах и буквах алгебраической задачи — он сидит в оцепенении...

— Санька, — слышит он голос Тани. Она произносит его имя шепотом.

Санька поднимает взгляд и видит бледное, как полотно, лицо девочки. Огромные, неправдоподобно огромные на таком маленьком лице глаза. Из этих глаз текут и сползают по щекам слезы — недетские, тяжелые и редкие слезы...

А бескровные губы шепчут:

— Санька, давай доедим этот хлеб...

Две руки разливают чай в цинковые кружки.

Это руки мамы Гали.

Только что она и Ганс вернулись с завода. Вернулись поздно. Они работают по десяти часов в день.

Они измучены и голодны. Все их движения медленны и как-то невесомы.

Мама Галя придвигает кружку с чаем Гансу. Садится сама.

Зернышки сахарина падают в кипяток.

Мама Галя откидывает салфетку с тарелки, которая стоит посредине стола, — с той тарелки, на которой обычно лежит хлеб.

Тарелка пуста...

Они смотрят друг на друга. Что в этом взгляде? Ничего особенного. Только разочарование. Разочарование людей, которые ждали чего-то, ждали целый день, ждали, зная, что э т о будет, — а его и нет...

Кажется, на бóльшие эмоции эти двое голодных людей уже не способны.

Мама Галя обеспокоенно оглядывает комнату. Ганс тоже. Судя по всему, они только что обратили внимание на то, что Саньки нет дома. Он, конечно, мог пойти к своим приятелям. Мог пойти к Якимовым. Мог просто пойти погулять. Но сейчас, когда на тарелке не оказалось хлеба, отсутствие Саньки почему-то обеспокоило их...

Ганс поднимается, снимает с гвоздя шапку и выходит из комнаты.

Он идет налегке — свитер да шапка — мимо бараков, в окнах которых горит одинаковый свет одинаковых ламп, идет по снегу, проваливаясь в сугробы до края валеных голенищ, идет, высматривая в темноте...

У изгороди, очертившей границу поселка, стоит Санька. Он стоит, опершись локтями о жердь. Он стоит неподвижно, глядя в сторону завода.

Ганс подошел, положил руку на плечо Саньки.

Тот вздрогнул, как звереныш, — мгновенно, всем телом.

Море огней расплеснулось перед ними. Озаренные этим светом, подымаются над цехами, над трубами клубы густого дыма и, уйдя от света, примыкают к облакам. Слышно, как дышит завод...

Слышно, как надсадно, сцепив зубы, чтобы не разрыдаться, дышит мальчик, съевший чужой хлеб.

Слышно, как взволнованно, но ровно дышит Ганс Мюллер.

— Ничего, Санька... — негромко говорит Ганс. Рука его лежит на Санькином плече. — Это ничего... Ты сейчас растешь. Очень крепко растешь... Что поделаешь, если вам приходится расти в такое время, когда мы не можем дать вам столько хлеба, сколько вам нужно, чтобы вы могли расти, как следует... Такое время, Санька. Война... А вы растете. Голодные...

В темноте чиркает кресало. Тлеет фитиль. Загорается и гаснет газета, из которой свернута цигарка. Потрескивает махра.

— Я только одного хочу, Санька...— продолжает Ганс. — Чтобы вы все это вынесли. Чтобы вы не сломались... Чтобы вы не выросли худосочными и слабыми. Чтобы у вас были крепкие руки и сердца чтобы у вас были крепкими, когда вы будете такими, как мы... Когда все это будет в ваших руках и вы будете хозяева...

Медлительные клубы дыма поднимаются над цехами, уходят к облакам. Дышит завод.

— Пойдем, — говорит Ганс.

И когда они идут, рука Ганса по-прежнему лежит на плече Саньки.

— Знаешь, — у Ганса по дороге рождается великолепная идея, — завтра у меня отгул. Мы поедем с тобой куда-нибудь в деревню и сменяем на картошку костюм. Это будет целый мешок картошки...

— Да-да, — воодушевленно продолжает Ганс, когда они уже приходят домой и мама Галя встречает их в комнате. — Это будет целый мешок картошки... Галечка, достань, пожалуйста, мой парижский костюм.

— Какой? — переспрашивает мама Галя, пристально глядя на мужа.

— Парижский. Тот, что я привез из Парижа, когда возвращался из Испании...

— Парижский?

— Ну, да.

— А разве у тебя есть еще и другой костюм? — спрашивает мама Галя, пристально глядя на мужа.

— А...

И тут вдруг Ганс Мюллер, уловив всю прелесть этой шутки, падает на стул и начинает хохотать — весело, взахлеб...

Он так весело хохочет, что мама Галя, не выдержав, тоже начинает смеяться. И Санька начинает смеяться.

Все трое весело смеются, так хорошо смеются, до обалдения, до слез...

А назавтра, уже к вечеру, Ганс Мюллер и Санька возвращаются из близлежащей деревни.

Ганс волочит санки, на которых лежит пупырчатый мешок картошки. В руках Саньки — тщательно замотанные в тряпицу кругляшки: замороженное молоко.

По дороге к заводскому поселку им предстоит пересечь станционные пути, густой паутиной расчертившие заснеженную землю. Пути пересекаются и скрещиваются. На многих из них стоят железнодорожные составы.

Ганс и Санька, согнувшись в три погибели, ныряют между колесами одного вагона, подтягивают санки, перелезают через тормозную площадку другого, переносят санки и мешок, но дальше им отрезает путь медленно движущаяся по рельсам вереница платформ.

Все платформы одинаковые. И на каждой из них — тоже одинаковые, могучие и громоздкие сооружения. Они покрыты брезентом. Но под складками брезента угадываются округлые башни, пушечные стволы невероятной длины, широкие гусеницы.

Платформы проплывают мимо — одна за другой, одна за другой... Десять... двадцать... пятьдесят... И этой веренице не видно ни конца ни края.

Санька вскидывает глаза на Ганса.

А тот как завороженный и вместе с тем по-хозяйски провожает взглядом каждую из платформ, каждую из накрытых брезентом глыб.

— Это — танки? — осведомляется Санька.

— Нет, — качнул головой Ганс. — Самоходки.

— Ваши? — шепотом справляется Санька. — С вашего завода?

Ганс смотрит на него укоризненно: в военное время такие вопросы задавать не полагается. Даже шепотом.

— Твои? — настаивает Санька.

И тогда, секунду поколебавшись, Ганс все-таки решает, что можно довериться:

— Наши...

Платформы с зачехленными машинами бесконечной вереницей движутся мимо них.

— Якимовские... — В голосе Ганса Мюллера слышится благоговение и гордость. — Якимовы...

Неожиданно перестук колес становится реже, взвизгивают тормоза. Поезд останавливается: по-видимому, семафор дал красный свет.

Ганс и Санька ныряют между колесами ближайшей платформы.

Но и с той стороны им путь отрезан.

Закопченный паровоз, окутанный паром, распространяющий вокруг жар раскаленной топки, вводит на станционные пути состав, следующий в противоположном направлении. Этому составу тоже не видно ни конца ни края.

Двухосные вагоны-теплушки. Двери закрыты наглухо, перечеркнуты наискосок накладными железными засовами, снабжены висячими замками. Маленькие окошки под самой крышей зарешечены.

И за прутьями этих решеток — лица.

Густо заросшие щетиной, бледные, как у выходцев с того света, лица. Мышиного цвета пилотки с опущенными отворотами, иногда поверх этих пилоток повязаны грязные платки.

Головы теснятся у решеток. Глаза — испуганные, тоскливые и вместе с тем любопытные — разглядывают все окрест: заснеженную землю, станционные строения, вереницу платформ с зачехленными, замершими в недобром и внушительном молчании махинами, людей — мужчину и мальчика, — дожидающихся, пока пройдет поезд.

Ганс и Санька отчужденно, но тоже не без любопытства, провожают взглядами эти лица в зарешеченных окошках.

Так вот как они нынче выглядят — завоеватели мира... Прямо скажем, неважно выглядят! Ну что ж, так им и надо...

Состав с немецкими военнопленными медленно движется вдоль станции.

И вдруг за одной из решеток Ганс Мюллер и Санька видят знакомое лицо. Пускай оно тоже до ушей обросло щетиной, пусть оно исхудало и потемнело, все равно, это он—Карл Рауш.

Рауш тоже заметил их. Узнал. Голова его инстинктивно отпрянула от решетки, но, видимо, сзади напирали, и ему не удалось уйти.

В глазах Ганса и Саньки — нескрываемое презрение, гадливость.

Не выдержав, Карл опускает глаза и видит санки и пупырчатый мешок картошки у ног двух людей — мужчины и мальчика, — обутых в подшитые валенки,

Два паровозных гудка скрещиваются в морозном воздухе. Семафоры дали зеленый.

Состав платформ с самоходными пушками трогается с места.

Состав с военнопленными снова набирает скорость.

Стучат колеса на стыках.

На Запад, на Запад мчатся могучие длинноствольные орудия.

На Восток, на Восток везут людей в мышиных пилотках.

8

Просторный двусветный зал в здании авиационного училища. Низкие скамьи вдоль стен, турники, брусья, «шведская стенка» — здесь обычно занимаются физподготовкой.

Но сегодня иная тема занятий. Юноши в летных комбинезонах укладывают в ранцы парашюты — сосредоточенно, тщательно, стропа к стропе. Уже немолодой старшина ходит по залу, взыскательным оком проверяя неукоснительное соблюдение инструкции.

Отворяется дверь. В зал входит дежурный офицер.

— Взвод, смирно! — гаркает старшина. И, сокрушая паркет сапожищами, устремляется навстречу: — Товарищ гвардии майор...

— Вольно, — спешит прервать рапорт гвардии майор. Ему некогда. Дежурным офицерам всегда некогда. У них невпроворот всяких докучливых дел. — Курсант Рымарев... — заглянув в записную книжечку, вызывает он.

— Я.

Один из юношей в летных комбинезонах шагнул вперед. Это Санька Рымарев.

— Продолжайте... — кивает старшине гвардии майор. А Саньку согнутым пальцем, не шибко по-военному подзывает к себе.

— Там приехали к вам, из Сибири...— сообщает он торопливо. (Черт возьми, сколько всяких несуразных забот выпадает на долю дежурного офицера!) — Звонила мать. Она в гостинице «Астория».

Мужественное лицо курсанта просияло совсем по-детски.

— Вот... — говорит гвардии майор, доставая из кармана листок бумаги. — Даю вам отпуск.

Санька — в фуражке с широченной тульей, в коротенькой гимнастерке с надраенными до умопомрачения пуговицами, с отороченными золотом погонами (нет на свете больше щеголей, нежели курсанты первого года обучения) — поднимается по эскалатору станции метро «Маяковская».

Он зорко высматривает всех едущих ему навстречу на соседнем эскалаторе офицеров и лихо козыряет им. Офицеры отвечают, досадливо морщась: из-за таких вот желторотых намахаешься за день — рука отваливается...

Санька идет по улице Горького, беспрерывно козыряя встречным военным. Сколько же было военного люда в тот памятный год — последний год войны!

Санька идет по длинному коридору гостиницы «Астория», что когда-то была на улице Горького, близ знаменитого «елисеевского» магазина.

Приезжий человек напрасно стал бы хлопотать о номере либо койке в этой гостинице — его бы туда и на порог не пустили. Сказали бы: «Ваш пропуск...» В ту пору гостиница представляла собой нечто среднее между учреждением и общежитием. Там обитали постоянные жильцы, говорившие на самых различных языках мира. Впрочем, постоянные ли? Ведь именно в эти весенние дни 1945 года очень многие из них, радостно-взволнованные и озабоченные, паковали свои чемоданы.

Санька идет по длинному коридору гостиницы, следя за номерками на дверях. Остановился. Постучал.

— Саня!..— метнулась навстречу мать. Маленькая, стиснула в объятии его — большого. Приникла головой к плечу. А в волосах мамы Гали уже так отчетливо видны седые прядки.

Потом отстранилась, полюбовалась: сын — военный. Хорош.

Подошел Ганс Мюллер, тоже обнял Саньку, облобызались троекратно, по-мужски.

Санька огляделся.

Номер обставлен с осанистой роскошью старых московских гостиниц. Тяжелые портьеры. Ковер с бахромой. Грузный шкаф. Трюмо в полстены. Величавая кровать. Но роскошь-то вся довоенная: ковер протерт до дыр, портьеры облезли, зеркало — осповатое, в щербинах.

— Ну, как ты... живешь? («Как же ты живешь без меня?») — спрашивает мама Галя, не сводя с Саньки глаз.

— Хорошо, — улыбается в ответ Санька. («Уж куда веселей, чем дома».)

— Летаешь? — интересуется Ганс.

— Летаю. С инструктором... — И, помявшись, честно признается:— За пассажира.

Мама Галя облегченно вздыхает.

— А вы надолго? — спрашивает Санька. Ему не терпится узнать, какими судьбами занесло их в Москву из далекой Сибири. Не проведать же приехали? И не в отпуск — в войну отпусков не бывает.

Но вместо ответа на его вопрос мама Галя и Ганс только мельком переглянулись.

Ганс подошел к телефону, снял трубку.

— Один — четырнадцать, — сказал он телефонистке коммутатора. А потом, когда его соединили, продолжил по-немецки: — Геноссе Хельмих? Эс шприхт Мюллер. Вир зинд алле байзаммен. Зи вольтен хоркоммен... Биттшён...

Спустя несколько минут, в комнату входит очень высокий человек с гривой седых волос, зачесанных к затылку, резко очерченным подбородком и младенчески-голубыми глазами. На музыканта похож.

— Познакомьтесь, пожалуйста. Моя семья... — говорит Ганс. — Товарищ Хельмих...

Хельмих протягивает руку маме Гале и Саньке, той же рукой делает широкий хозяйский жест, приглашая всех сесть к столу. Рука у него широкая и грубая, как лопата.

— Вот какой дела, товаришши... — По-русски он говорит уверенно, но куда хуже Ганса. — Центральны Комитет Австрийски компартия считает необходим, чтобы

товаришш Мюллер поступаль распоряжение партии... Да... Значительная террито-рия наша страна уже освобожден Советской Армией. Там сейчас происходит сплоче-ние всех демократических сил. Наша партия понес тяжелы потери в борьбе с гитлеризмом...

Он на секунду резко опустил голову — седая грива колыхнулась.

И, выпрямив голову, закончил:

— Ганс Мюллер должен ехать на родина.

За окном густела вечерняя мгла. И хотя затемнение в столице отменили, ее улицы — даже главная улица — освещены по-военному скудно, без всякого сверкания.

— Надолго? — спросила мама Галя и тотчас смутилась, будто сама почувствовала нелепость этого вопроса.

— Ауф иммер... Навсегда.

Широкая, как лопата, ладонь припечатала край стола.

И тотчас на потолке комнаты вспыхнули заревые отсветы. Ухнуло неподалеку. Дрогнули стены.

Мама Галя оглянулась испуганно — провинциалка...

— Это салют, — успокоил ее Санька. — Теперь каждый день салюты.

— Мы можем просить Советский правительство, — сказал Хельмих, — разрешить вам ехать в Австрию. Вместе с глава семьи.

Санька быстро встал, расправил складки у пояса. Взглянул на часы. Похоже — уходить собрался.

Губы Хельмиха тронула усмешка. Его позабавила непосредственность юношеской реакции: когда-то и сам был таким.

— Война кончается, — заметил он.

И перевел взгляд на Галю.

Мама Галя задумчиво теребила бахрому плюшевой скатерти.

— Да, я понимаю... — кивнул Хельмих. — Вам нужно думать. Такой вопросы нельзя решать... как это?.. скон-дач-ка?..

Но никто не улыбнулся.

Хельмих вздохнул, развел руками: дескать, вот какие функции приходится выполнять. И, по чести говоря, эти — еще не самые сложные...

Он встал, подошел к Гале и, низко поклонившись — осыпалась седая грива, — поцеловал ей руку.

Большой театр в ту пору выглядел так: его знаменитая колоннада, фронтон, наружные галереи — все сплошь было разрисовано зелеными, бурыми, черными пятнами и загогулинами. Правда, с высоты — с высоты летящего вражеского самолета — загогулины и пятна должны были казаться лужайкой с деревцами, под стать соседнему скверику.

Санька Рымарев, мама Галя и Ганс, миновав колоннаду, подходят к боковому — служебному — подъезду театра.

— Вам кого? — пытает сторожиха-бабушка, разглядывая посетителей. В руках у нее вязанье.

— Нам нужно видеть Якимову. Таню Якимову, — говорит мама Галя. — Я привезла ей из Сибири посылку. Вот...

Сторожиха-бабушка с интересом смотрит на большой пакет. Шанежки небось...

— Второй этаж, — говорит она. И добавляет: — А офицера не пущу. Офицер нехай тут дожидается... Повадились!

При этом она строго косится на Саньку Рымарева.

— Он еще не офицер, — заступается за Саньку Ганс. — Он курсант.

— А-а... — добреет старушка. — Тогда можно.

И принимается за свое вязанье.

Из-за двери в конце коридора доносятся фортепьянные пассажи, безжалостно разъятые на отдельные ритмические фразы.

— И-и раз... и-и два... и-и три... — звучит властный женский голос.

Дверь застеклена почти донизу, и сквозь стекла видна вереница девушек в одинаковых белых хитонах, вытянувшаяся вдоль станка.

— И-и раз...

Бесконечно повторяясь и дробясь, взлетели руки.

На мгновение музыка смолкла.

Дверь приоткрылась, и одна из девушек выбежала в коридор. Остановилась, Вгляделась. Узнала. Метнулась навстречу.

Ах, как она бежит! Ноги, обтянутые тугим трико, почти не сгибаются в коленях — длиннющие, сильные ноги. Ступни их привычно, без усилия, развернуты в стороны. Руки — на отлете, спина плавно изогнута.

Она не просто бежит к знакомым людям, нет, она бежит по сцене, на аплодисменты... Что поделаешь — профессия.

— Тетя Галя!.. — Бросается она на шею Санькиной матери.

Пожимает руку Гансу.

В насмешливом реверансе приседает перед Санькой.

— Танечка... — не сводит с нее глаз мама Галя. — Какая же ты красавица... Балерина...

— Почти, — не ахти как смутившись, отвечает Таня. — Через месяц выпускной спектакль. Приходи... — она дружески толкнула в бок Саньку. — Ну, как там мама?

— Хорошо. Здорова. Работает... — отвечает Галя и протягивает пакет. — Вот, просила передать.

Таня, схватив пакет, разворачивает его тут же на подоконнике. В самом деле — шаньги, шаньги с картошкой...

— И-и раз... и-и два... — звучит властный голос за стеклянной дверью.

Боязливо покосившись на эту дверь, на этот голос, Таня с аппетитом вонзает свои белые зубы в черное тесто.

Она действительно стала красавицей.

И мама Галя (какому женскому сердцу, какому материнскому сердцу чужда эта слабость!) не преминула взглядом сосватать их: взрослого сына, которому так к лицу военная форма, и эту грациозную девушку в воздушном хитоне...

Кажется, это не осталось незамеченным.

— А я выхожу замуж, — сообщает Таня. — Сразу после выпускного...

— За кого же? — настораживается радостно мама Галя.

— Он военный, артиллерист...

— Фитиль, — пренебрежительно уточняет Санька.

— Герой Советского Союза...

— Да? — В тоне мамы Гали отчетливо сквозит разочарование.

— Между прочим, — говорит Санька, — к нам в училище одна девушка ходит, на танцы. Вот танцует — класс! А нигде не училась...

— Да? — В тоне мамы Гали появляется озабоченность.

— Только вы покамест ничего не говорите маме. Ладно? — просит Таня. — Я ей сама напишу. Позже... Вы опять в Сибирь едете?

Таня даже не предполагает, какой нелегкий вопрос она сейчас задала — по неведению, мимоходом.

Вопрос, от которого зависит счастье или несчастье двух людей. Вопрос, который связывает либо разъединяет прошлое и будущее. Вопрос, который вот уже столько часов — весь долгий день, и бессонную ночь, и еще один быстротечный день — решается мучительно, больно. Может быть, он уже и решен. Но ответ еще не произнесен вслух...

— Да, — отвечает мама Галя,

Снова вечер.

Перрон под застекленным сводом Киевского вокзала.

До отправления поезда остается несколько минут. А народ все валит валом. Военные, те, которым еще предстоит воевать, и те, которые уже отвоевались, — в госпитальных бинтах. Штатский люд, изрядно пообносившийся и отощавший за войну, — кто возвращается на родные пепелища, кто переселяется на жирные южные земли, кто просто так — мешочничает.

Проводники вагонов отбиваются от напирающей толпы, требуют предъявить билеты, но их никто не предъявляет, у большинства их и нету — едут зайцами да еще посмеиваются: «ваш нарком нашему задолжал...»

Последние минуты перед разлукой тягучи и тягостны. Того, что нужно бы сказать, не выскажешь, а то, что можно высказать, все уже переговорено.

— Ты пиши... — в который раз просит мама Галя.

— Да. Я буду писать, — обещает Ганс.

Ослепительно разверзлось небо над стеклянной крышей. Дрогнула земля под ногами. Кольнул перепонки могучий залп...

Это снова салют.

— Что там? — спрашивает Санька солдата, пробегающего мимо с чемоданом на плече.

— Нэ чув... — на ходу отвечает солдат.

— Скажите, пожалуйста, какой город взяли? — останавливает мама Галя раскрасневшуюся, в сбившемся платке женщину.

— Здесь какой вагон? — едва переводя дыхание, осведомляется та.

— Что взяли? — спрашивает Ганс железнодорожника, спешащего к головному вагону с жезлом и путевкой в руке.

— Вену...

Сноп ракет взмывает над стеклянной крышей. Могучий грохот обрушивается на нее.

Ганс Мюллер улыбается — счастливо, потрясенно,

Уже месяц, как началось наступление на Венском направлении. Уже несколько дней оперативные сводки сообщают об уличных боях в Вене. И все-таки это воспринимается как неожиданность...

Уже советские танки прорвались за Одер. Уже агонизирует фашистская столица. И все-таки эта новость будет поражающей — «взят Берлин»...

Уже не за горами конец войны. Уже все знают, что час нашего торжества близок. И все-таки эта весть ошарашит, изумит — «победа!»

Громыхает салют.

— Ну, — говорит Санька, — на этот раз мы их побили?

— Побили, — кивает головой Ганс.

Однако по его лицу тотчас пробегает тень. И брови хмуро сдвигаются.

— Они еще поднимутся... Понимаешь?.. Не сразу, но поднимутся... Я знаю их.

Эти последние слова он процеживает с усилием, сквозь стиснутые зубы.

И Санька вдруг понимает все до конца. Этот отъезд, эта разлука — не потому, что «их побили». А потому, что «они еще поднимутся».

Заливистый свисток кондуктора.

Зашипели тормоза.

Ганс, сделав шаг навстречу, обнимает маму Галю.

И Санька отворачивается. Как тогда — много лет назад. Но теперь не от смущения. Не от ревности. А потому, что сейчас ему больно — до слез больно — смотреть на мать.

Он смотрит на застекленный вокзальный свод, над которым снова и снова взлетают ослепительные ракеты.

Поезд медленно двинулся.

Порывисто обняв Саньку — щека у щеки, рука в руке — Ганс вскакивает на подножку вагона.

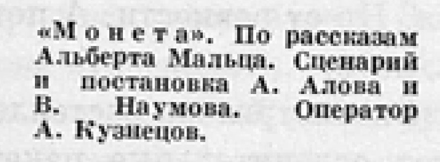
Мама Галя и Санька машут ему.

Он тоже машет им — удаляясь.

И в какой-то последний момент, когда они уже были так далеко друг от друга, машущая Санькина рука распрямившись сама собой, прикасается к козырьку фуражки, а машущая рука Ганса Мюллера сжимается в упругий и сильный кулак, взнесенный к виску.







«М о н е т а». По рассказам Альберта Мальца. Сценарий и постановка А. Алова и В. Наумова. Оператор А. Кузнецов.

В главных ролях: А. Попов, Р. Плятт, Г. Стриженов, Э. Гарин.



НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

В. ШКЛОВСКИЙ

Удивительное рядом

Картина Сергея Образцова* заставляет говорить о документальной кинематографии по-новому, перерешая многие вопросы, которые казались решенными.

В статье «Несколько слов о Пушкине» («Арабески», 1832 г.) Гоголь, сравнивая писателя романтика и реалиста, пишет:

«...чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина».

Это глубокое замечание как будто ведет к торжеству детали, к утверждению самостоятельного значения куска.

В «Предисловии к сочинениям Гюи де Мопассана» Лев Толстой писал про знаменитого новеллиста:

«Автор обладал тем особенным, называемым талантом, даром, который состоит в способности усиленного, напряженного внимания, смотря по вкусам автора, направляемого на тот или другой предмет, вследствие которого человек, одаренный этой способностью, видит в тех предметах, на которые он направляет свое внимание, нечто новое, такое, чего не видят другие».

И Гоголь и Толстой определяют талант как ви́дение новой детали, открывающей новое, истинное. В то же время сама по себе деталь не может связать произведение. Произведение не связывается также и тем, что оно «построено на одной завязке» и «действуют одни и те же лица».

Такое отношение Толстой считал поверхностным. Единство произведения в единстве отношения автора к предмету, как бы в открытии закона обобщения частностей.

Толстой, преподавая в яснополянской школе, утверждал:

«Задача педагогии... наведение ума на обобщение, предложение уму, в такое время и в такой форме, таких частностей, из которых легко делаются обобщения».

В другом месте Толстой уточняет мысль так:

«Искусство педагогии есть выбор поразительнейших и удобнейших к обобщению частностей в области каждой науки и живейшим представлении их...»

У искусства и у науки есть два этапа: отбор поразительного — удивительного и через это — этап раскрытия общего. Труд художника связан не только с ви́дением, но и с сопоставлением виденного. Для того чтобы видеть, надо правильно связывать, выделять.

Картина С. Образцова учит видеть. Она показывает нам, что мы видим мало. Наш мир часто беден, не различим. Мы знаем кукование кукушки, но почти никто не знает, что это, например, не голос самки-кукушки, плачущей по своим потерянным детям, а голос самца, призывающего кукушку, а самка кричит ему в ответ совсем другим голосом.

Из шума леса С. Образцов выделяет голоса кукушки, зяблика и голос соловья, помогая найти драгоценные нити знания. Автор показывает нам, что обычное представление о том, что канарейка, герань, гитара — «признаки мещанства», неправильно. Гитара была в руках Аполлона Григорьева. Гитара — русский демократический инструмент, в гитару цыган влюблен был Лев Толстой. Под звуки гитары люди любили, думали, мечтали.

Человек, оторванный городом от зелени, от птицы, любит траву, цветы и птицу в клетке и стаю голубей над городом не меньше, чем обитатель деревни любит лес и вольную птицу.

---

* «Удивительное рядом». Фильм придумали и поставили С. Образцов, И. Грек. Снимали: И. Грек, Н. Шмаков. Рассказывает С. Образцов. ЦСДФ, 1962.



«Удивительное рядом»

Поэтичность города, разнообразие пород голубей, миловидность собак, отношение детей к домашним животным, доброта, которую прививает это отношение человеческому сердцу,— все это наполняет картину живым содержанием. Она учит щупать жизнь, ставит человека на подходы к искусству, показывает, что мир, окружающий нас, драгоценен и стоит внимания. Это внимание оплачивается счастьем. Тот мир, который окружает нас, наше Подмосковье, капли дождя на наших соснах, на нашей траве, птицы, которые летают над Москвой и над дельтой Волги,— все это не только миловиднейшие подробности жизни, это черты великого мира. Без любви к миру, к действительности, без ощущения мира как драгоценности, взятого нами для того, чтобы сохранить и сделать его еще более прекрасным, не может обойтись человек эпохи коммунизма.

В этом отношении картина смела, она не боится показать даже красоту рыбок в аквариуме и красоту травы, которая растет у наших ног.

Слабее композиционное построение картины.

В картине есть несколько отрицательных героев. Это дачница, которая загорает на солнце, но заключенная сама в себе, как в тюрьме, ослеплена эгоистическим отношением к природе. Ничтожны и враждебны миру браконьеры, которые губят рыбу во время нереста, убивают лосей. Ничтожны и враждебны обществу люди, которые отравляют реки, сбрасывая в них промышленные отходы, пачкают дымом небо над страной коммунизма, преступно оскверняют драгоценный снег нашей Родины. Это преступление перед Родиной.

Я никогда не видал так широко, великолепно и трогательно снятые стада нашей степной сайги, антилопы, которые почти исчезли, а теперь с большим трудом сохранены человечеству. Вы видите на экране большое стадо, его бег и испытываете дружелюбное восхищение. Картина наполнена драгоценными снимками, даже перегружена ими.

Произведения, не имеющие завязки и событийной связи, чрезвычайно сложны для композиционного решения. Они строятся другим способом, который должен быть внутренне понятен для зрителя. В литературе «Путешествие в Арзрум» Пушкина, «Фрегат «Паллада» Гончарова читаются легко, потому что мы понимаем, как относятся Пушкин и Гончаров к разным явлениям мира; все объединено личностью воспринимающего человека, все подчинено философии произведения.

Лента «Удивительное рядом» создана человеком, за которым стоит большая артистическая биография. Этот человек известен миру. Образцов сам прекрасный актер. Он спокойно говорит о природе, сохраняя естественную интонацию, не переходя на декламацию, показывает мир, сопровождая показ словами, сказанными как будто бы для себя.

Но у меня есть и возражения против этой ленты, потому что она создана человеком громадных сил. Мы не можем требовать от него сотворения мира, но можем требовать сотворения нового жанра. Материал ленты пестр. Она перегружена подробностями и имеет несколько концовок, к тому же слишком нарядных.

Кажется мне, что после того, когда мы видали на экране цветы, нам не надо доказывать, что цветы прекрасны тем, что их изображают в народном искусстве. Лента разговорна, но не легка, несколько напо-

«Удивительное рядом»



миная выставку картин роскошным изобилием. Она не учит нас медленности рассматривания.

Между тем туристское отношение к красоте, быстрое перелистывание природы — не то, что присуще истинному любителю красоты — правде.

Сложное отношение художественного познания к познанию научному поставлено в картине. Вопрос не решен еще в книгах. Может быть, его легче будет решать в самом искусстве. Пока он решен больше напором эмоций. Мы видим грозу, созданную в лаборатории физика, и грозу в природе. С. Образцов читает нам стихи Тютчева, который дает словесную картину грозы. В стихах живет мифологический образ, мало нам известный: ветреная Геба, которая пролила кубок, из которого она кормила Зевесова орла.

Эта легкая девушка Олимпа не включена в кадр. Ее не надо показывать, но надо дать хотя бы время на восприятие образа. Может быть, не надо цитатно включать поэтический словесный образ в ряд зрительных образов.

Полы наших музеев истерты ногами посетителей. Но наших туристов надо учить пониманию природы, медленному, систематическому разглядыванию, влюбленному рассматриванию действительности.

Я разгрузил бы картину, уменьшил бы количество ее прекрасных кадров, дав в последующих воплощениях большую нагрузку на один кадр. Вот вижу, как на Камчатке во всю ширину реки идет горбуша на нерест. Рыба, когда-то рожденная в реке, ушла из нее мальками, выросла в океане и через быстрины и через камни самоотверженно возвращается на место своего рождения. Это целая драма. Это воплощение притягательности родных мест, и в то же время это взывает о необходимости беречь эту рыбу, потому что она вернется к тебе, тысячекратно умноженная. Когда я вижу, как браконьер бьет горбушу, поймав ее во время нереста сачком, то мне кажется необходимым сообщить зрителю, что убивается не только эта рыба, а тысячи рыб, которые непременно бы вернулись; убивается будущность реки.

Куски картины могут быть шире, договореннее. Не надо торопиться, не надо так быстро сменять кадры. Мы полюбили кенаря, поющего на экране, мы слушаем его вместе с комитетом, который присуждает звание лучшего певца среди канареек.

Надо доверчиво вводить человека в познание красоты и не бояться, что он заскучает. Человек благороден и благодарен, ему это нужно, он соскучился по красоте, сам тянется к ней, поднимается для нее против течения не только для себя, а для всего народа.

Мне хочется говорить о прекрасной картине, как о вводе в новую советскую документальную кинематографию. За ней должно быть широкое море картин — спокойных, аналитических, познающих, учащих жить, воспринимать прекрасное через композицию.

Гегель в «Лекциях по эстетике» писал о вмешательстве в познание природы через «...практическое изменение внешних предметов». Гегель развивает свою мысль так: «Отрок бросает камни в реку и восхищается расходящимися на воде кругами, как неким делом, в котором он получает возможность созерцать свое собственное творение».

Хорошая документальная лента всегда активна.





«Удивительное рядом»

Новые фильмы

«Порожний рейс». Сценарий С. Антонова. Постановка В. Венгерова. Оператор Г. Маранджян



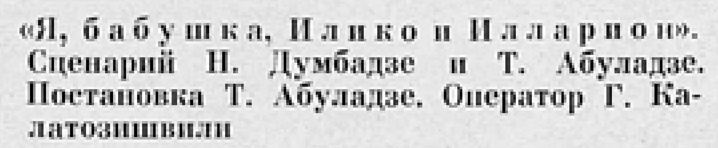
Г. Юматов — Хромов



А. Демьяненко — Сироткин



Т. Семина — Арина



«Я, бабушка, Илико и Илларион». Сценарий Н. Думбадзе и Т. Абуладзе. Постановка Т. Абуладзе. Оператор Г. Калатозишвили

М. Абазадзе — Мери,
З. Орджоникидзе — Зурико



А. Жоржолиани — Илико,
З. Орджоникидзе — Зурико

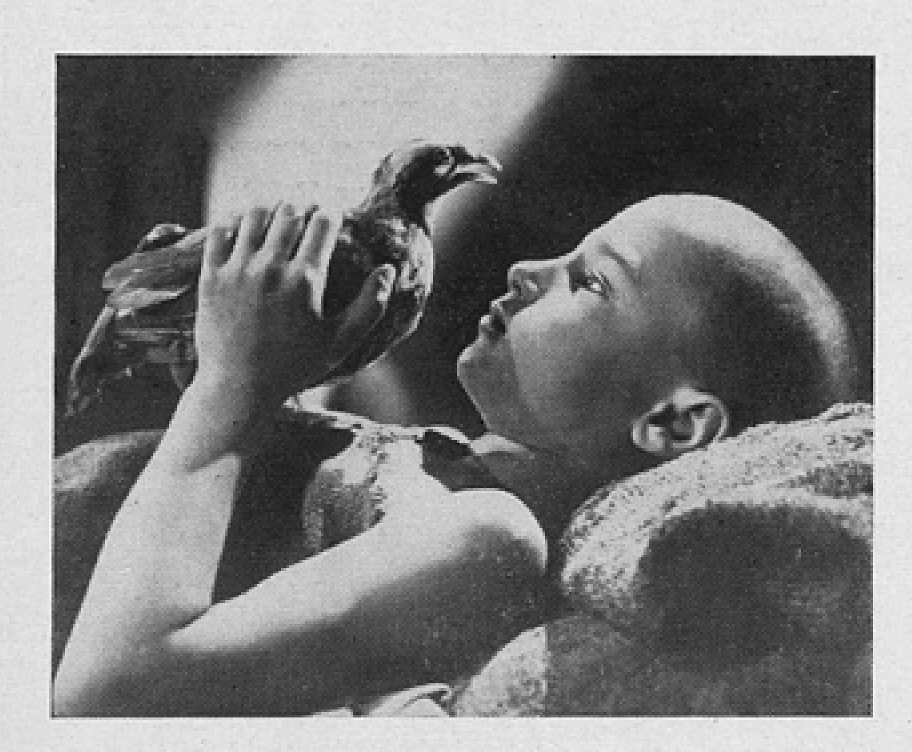
НОВЫЕ ФИЛЬМЫ





«Кукольная комедия». Сценарий В. Витковича и Г. Ягдфельда. Постановка В. Бычкова

М. Яншин — доктор, О. Порудолинская — бабушка



«Дети Памира». По мотивам поэмы М. Миршакара «Ленин на Памире». Сценарий М. Миршакара и И. Филимоновой. Постановка В. Мотыля





Вас. ЗАХАРЧЕНКО

Пусть всегда будет солнце...

Небо над головою... Человек смотрит в небо восторженно, прищурившись от солнечного света. Он смотрит на белые облака, на лебедей, проплывающих у него над головой, на их стреловидные крылья. Он верит небу, его теплу, его бездонной глубине.

Но тот же человек смотрит в то же небо со страхом, стиснув кулаки. Он смотрит в небо, зная, что оттуда, из этой бездонной голубизны, как это уже было в годы войны, может обрушиться смерть на него, на его дом, на его город, на его страну.

Кадры проходят у меня перед глазами. Кадры, взятые из прошлого. История оживает и стучится в сердце тяжелыми кулачищами. Проходит и настоящее. Сила кинематографа заключается в том, что она может бросить тебя сквозь время и пространство на край света, в другую страну и сделать тебя соучастником событий настоящего и прошлого, заставив волноваться, страдать и радоваться чужими волнениями и радостями.

Тема фильма «Набат мира» * волнует каждого. Да разве может быть иначе в наши дни, полные большого человеческого напряжения?

Судьба заставила меня много поездить по свету. И, глядя на мерцающую поверхность экрана, я вижу реально и выпукло то, с чем мне приходилось сталкиваться в наши тревожные дни и что закономерно заняло сегодня место здесь, в фильме, посвященном теме всех тем — вопросу великой борьбы человечества за ясное небо, за мирную жизнь на земле.

В зале звучат трагические слова одной из самых проникновенных песен, посвященных борьбе за мир,— песни В. Мурадели «Бухенвальдский набат». Тысячи людей заполнили все пространство около маяка, стоящего на плоской вершине горы, около бронзовой скульптуры, с удивительной экспрессией передающей фигуры борцов — одного из самых страшных концлагерей земного шара. Ведь это тоже дьявольская пытка, изобретенная фашистами,— выбирать самые красивые и вдохновенные места для смерти тысяч, а порой и миллионов людей.

Несколько месяцев назад я побывал в Австрии, в районе, где расположен бывший концлагерь Матхаузен. Здесь леденел на продувном ветру генерал Карбышев, человек железной воли и кристальных убеждений. Замороженное тело его долго стояло у стены, где сегодня прикреплена доска в память о гордом советском коммунисте.

Это здесь произошло знаменитое восстание смертников, людей, которые в нечеловеческих условиях нашли в себе мужество для борьбы против фашизма.

Вокруг Матхаузена ослепительная природа — плавные холмы, леса, напоминающие парки, голубые зеркала озер и сияющие краски полевых цветов. Как вызов смерти вставала жизнь вокруг лагеря.

«Каждому свое». Эти слова были врезаны огнем электросварки в железные ворота Бухенвальда. Ведь именно здесь во всю силу своих дьявольских способностей развернулась небезызвестная Эльза Кох, жена коменданта лагеря. Она сама участвовала в убийствах и истязаниях тысяч и тысяч военнопленных. Для нее были созданы мастерские по производству татуированной человеческой кожи, специальные лаборатории по образцу диких племен Южной Америки готовили из человеческих голов «тсантсу» — крохотные головки, усушенные до размеров человеческого кулака. Сувениры убийц до сих пор сохранились в музее Бухенвальда.

А как же с Эльзой Кох?

Бухенвальд стал музеем, понесли заслуженную кару многие организаторы и вдохновители войны и убийств. Что же стало с женщиной, вошедшей в историю как воплощение чудовищного изуверства фашизма? Страшно сказать: она жива... Она здорова, где-то на побережье Флориды она растит дочь.

Я вспоминаю об этом сегодня, когда перед глазами проходят кадры из фильма, возвращающие нас к прошедшим дням войны.

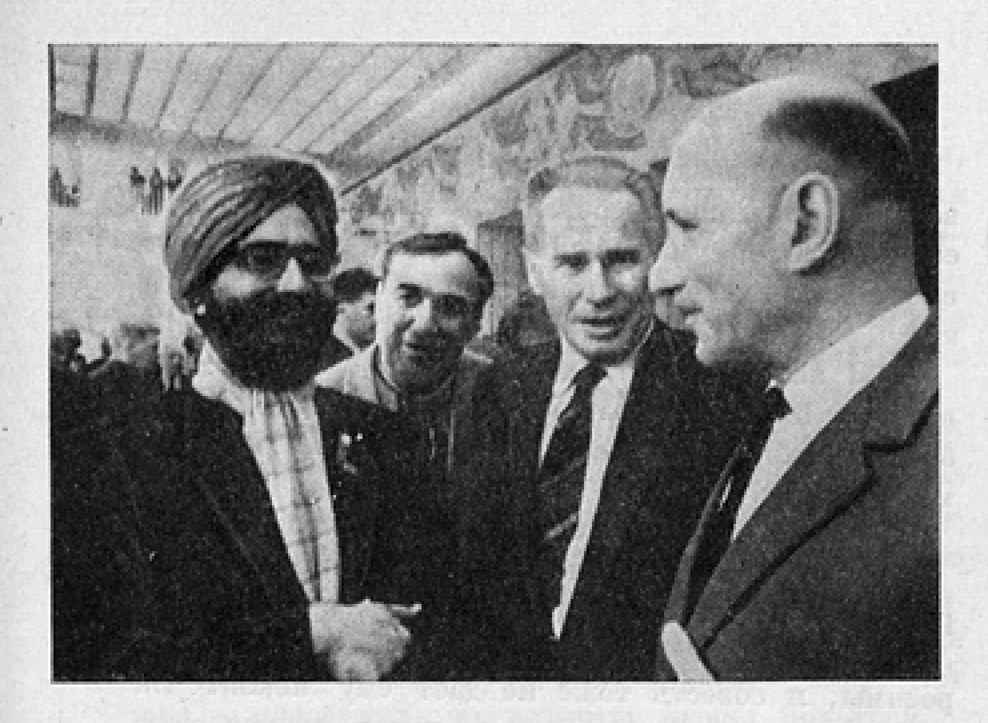
— Почему железные слова «Каждому свое», украшавшие по распоряжению убийцы металлическую решетку Бухенвальда, оказались бессильными против своего автора?

На экране кадры, снятые японскими операторами в страшные дни Хиросимы. Смерть обрушилась на головы ни в чем не повинных жителей японского города 6 августа 1945 года. Огонь, радиоактивный пепел — невероятная по своей трагедийности картина разрушения города, смерти детей, женщин, стариков.

Год тому назад автор известной книги о создании атомной бомбы «Ярче тысячи солнц» Роберт Юнг рассказывал мне в Париже историю человека, выполнявшего главную роль во время атомной бомбардировки Хиросимы.

Американский летчик Клод Изерли был известен как жизнерадостный и энергичный человек, как

* Авторы сценария А. Сурков, И. Копалин. Режиссер И. Копалин. Текст Ю. Каравкина. Операторы В. Киселев, П. Касаткин, Л. Котляренко, А. Кочетков, С. Медынский, В. Микоша, И. Михеев. Композитор А. Хачатурян. Центральная студия документальных фильмов, 1962.



«Набат мира». Советские кинорежиссеры С. Герасимов и А. Медведкин среди делегатов конгресса



«Набат мира». Говорит Константин Федин



«Набат мира». Николас Гильен и Борис Полевой в перерыве между заседаниями



«Набат мира». Герман Титов и Юрий Гагарин дают автографы делегатам



«Набат мира». В зале заседаний



«Набат мира». В зале заседаний





«Набат мира»

«человек больших перспектив». Он еще не знал, что его готовят к каким-то новым военным испытаниям какого-то нового оружия. Будьте готовы ко всему — так говорилось в эти дни.

Самолет вышел на бомбардировку рано утром. Сквозь разорванные облака внизу в сиреневой дымке был виден город. По улицам сновали автомашины, чуть заметными точками выделялись пешеходы. Изерли дал команду начинать бомбардировку — цель была видна хорошо.

В этот день в атомном огне погибли тысячи и тысячи людей. Желая ознакомить летчиков «с плодами их труда», командование решило продемонстрировать им кадры, отрывки из которых мы видим сегодня в фильме «Набат мира». Летчик впервые увидел титаническую трагедию, виновником которой он стал.

Роберт Юнг подробно рассказал мне полную драматизма биографию этого человека. Изерли просыпался по ночам с криком: «Дети, дети!» Он не находил себе покоя, он метался по стране. Он писал покаянные письма японскому народу, который отвергал их.

Изерли, провозглашенный героем американской военной авиации, требовал суда над собою. Тогда его заперли в сумасшедший дом. Он бежал, но его вновь схватили и прочно засадили за железную решетку.

— Я абсолютно твердо могу вам сказать, — утверждал Юнг, — Изерли не сумасшедший. Это глубоко раскаявшийся человек, переживший великую трагедию.

Но разве не такова судьба еще одного убийцы?

Вот уже семнадцать лет скрывается по монастырям бывший сержант американской армии Лерой Леман. Он тоже участвовал в бомбардировке Хиросимы, и совесть тоже не дает ему покоя. Он сбросил военный мундир и надел монашескую рясу в одном из испанских монастырей. Зарубежная пресса разыскивала сенсационного монаха. Он сбежал. Его вновь обнаружили под именем отца Антуана на юге Италии. Но он снова скрылся от человечества. Может ли он скрыться и от своей совести?

Почему же молчит совесть у тех людей, кто организовал эту зверскую бомбардировку?! — невольно возникает вопрос у каждого вспоминающего Хиросиму, у каждого, кто благодаря кинематографу видит кадры, сохранившие страшную картину смерти.

Да, совесть этих людей молчит. И вряд ли можно разбудить ее кадрами хиросимской трагедии. Во имя мира нужна активная, напряженная борьба.

И мы видим представителей разных народов, которые отдают всю свою энергию, весь жар и пыл своих сердец этой борьбе. Мы слышим слова англичанина Бертрана Рассела, мы всматриваемся в энергичное лицо американца Полинга — их имена известны всему человечеству. Мы видим манифестации людей, протестующих против атомных испытаний Америки. Цветы и слезы падают на надгробье памятника жертвам Хиросимы. Дело мира в руках всего человечества. И не раскаяние и ужас отдельных участников гигантской мясорубки войны могут помочь делу. Только единство всех борцов за мир может сказать «нет!» войне и смерти.

Вот почему Всемирный конгресс за всеобщее разоружение и мир, проходивший в июле 1962 года в Москве, стал одним из основных этапов на пути движения человечества к миру.

...На экране аэродром. Мы встречаем французов и японцев, итальянцев и англичан, американцев и жителей Африки. Людей с мировыми именами — ученых, общественных и политических деятелей, которые собираются сегодня в столице мира, в нашей родной Москве. Здесь, под сводами Кремлевского Дворца съездов, происходит откровенный, взволнованный разговор о мире и о путях его сохранения.

Правительство США бросает вызов конгрессу. В дни, когда лучшие представители человечества

собрались для протеста против подготовки войны, оно взрывает в атмосфере очередную бомбу. С каким возмущением и гневом говорят об этой гнусной провокации деятели мира США, Франции, Англии. Это голос честных людей. Они готовы отдать во имя мира всю свою силу и энергию. Может быть, даже свою жизнь...

Кульминационный момент всего конгресса — выступление руководителя Советского правительства первого секретаря Коммунистической партии Советского Союза Н. С. Хрущева. Просто и мужественно обращается Никита Сергеевич к народам всего мира. Его слова о всеобщем разоружении доходят до сердца каждого. Вот она — реальная дорога к миру. Вот она — программа, за которую нужно бороться.

Ученые подсчитали, что гонка вооружений обходится человечеству в круглую сумму — 100 миллиардов долларов в год. И это тогда, когда, по подсчетам технических экспертов, для развития слаборазвитых стран нужно вкладывать в их экономику всего лишь 14 миллиардов долларов в год.

Можно представить себе, что стало бы с нашей планетой, если бы все богатства, брошенные на подготовку войны, начали работать на человеческое счастье и благополучие.

Могут быть разные пути в борьбе за мир. Вероятно, все они хороши. Но из десятков и сотен путей люди должны выбрать самый действенный и самый активный. Ибо время не ждёт и силы мира должны все с большим и большим упорством противостоять силам подготовки новой истребительной войны.

Недавно в Ленинградском порту состоялась встреча советских деятелей культуры с командой маленькой шхуны «Эвримен-3», на которой двенадцать западных пацифистов прибыли в Советский Союз для обмена мнениями. Отчаянные ребята, благородные фанатики, обросшие бородами, изрядно измученные штормовой погодой Балтики, они рассказывали нам о том, как, протестуя против американского атомного оружия, они хотели войти в места взрыва атомной бомбы на острове Рождества и острове Джонсона. Мы уважали их мужество и с волнением слушали их рассказы.

Профессор Эрл Рейнольдс, антрополог, американец по национальности, работающий уже много лет в Японии, в клиниках Хиросимы, говорил о страшных последствиях первого атомного «эксперимента» американцев. Мы соглашались с профессором, разделяя его гнев и возмущение. Но разве могли мы согласиться с мнением пацифистов, предлагающих нам, советским людям, толстовское непротивление как единственный метод борьбы против поджигателей войны?

Последователи философии Льва Толстого и Ганди — английские, французские, австралийские пацифисты — настойчиво убеждали нас в том, что только метод ненасильственных действий является результативным.

Вместе с зарубежными сторонниками мира мы воскрешали в памяти картины блокады Ленинграда. Перед нашими глазами на киноэкране проходили героические защитники города Ленина, жизнь города, полная лишений, люди, боровшиеся с голодом, холодом и смертью.

В последний путь родные везли на салазках своих близких по Невскому проспекту. Мы читали полный человеческого драматизма дневник школьницы Жени, с исполнительностью прилежной ученицы рассказывающей о гибели целой семьи, целого рода.

«Вчера похоронили бабушку, умершую от голода... Старшую сестренку убило бомбой... Умерла мама... Погибла вторая сестра...»

— Так разве можно непротивлением бороться против войны?! — спрашивали мы приехавших к нам правдоискателей.

Только активными, решительным действиями всех людей земного шара можем мы бороться против войны и агрессии. И сила нашей страны является также надежным щитом, прикрывающим мир от злобных происков милитаристов. Разве не пример тому события, разыгравшиеся недавно вокруг острова свободы — Кубы? Только разумная и глубоко продуманная политика Советского Союза избавила человечество от ужасов новой термоядерной войны.

...С киноэкрана в лицо зрителям смотрят наивные детские глаза. Это глядит наше будущее. Мы хотим сделать его красивым и счастливым, и человечество не может допустить, чтобы ужас в этих глазах повторился. А ведь он уже притаился где-то в глубине наивных детских глаз.

Газета «Таймс» недавно опубликовала анкету с вопросами к своим читателям.

— Каким ты хотел бы быть, когда станешь взрослым? — спрашивала американская газета.

Ответ маленького читателя был короток и трагичен:

— Живым!

Я не знаю, кто написал эти детские стихи, какое детское сердце попыталось выразить в наивных, пронзительных по своему звучанию строках то, что стало сегодня святым знаменем борьбы за мир:

Пусть всегда будет солнце,
Пусть всегда будет небо,
Пусть всегда будет мама,
Пусть всегда буду я...

Люди, прислушайтесь к этим словам. Голосом ребенка с вами говорит будущее, и вы ответственны за него.

Именно об этом рассказывает нам фильм «Набат мира».

ЭСТАФЕТА МУЖЕСТВА И ГЕРОИЗМА



1

Куйбышевская студия кинохроники выпустила документальный киноочерк «Школа героев» (автор сценария и режиссер В. Кагарлицкий, главный оператор и режиссер А. Сухов) — об Оренбургском высшем военном авиационном училище и его воспитанниках. В этом киноочерке показывается сегодняшний день училища и воспроизводятся многие кадры из его истории, хранящиеся в Центральном государственном архиве кинофотофонодокументов.



2

Юность нашего века всегда мечтает о небе... И конечно, когда на улицах Оренбурга появляется курсант — он в центре внимания окружающих. Любят в Оренбурге свое авиационное училище — ведь его прославили 172 Героя и дважды Героя Советского Союза *(1)*.

И первым среди них оренбуржцы с гордостью называют Валерия Павловича Чкалова. Вот волнующий кадр кинолетописи — Чкалов на американском аэродроме после беспримерного перелета в 1937 году Москва—Северный полюс — Америка *(2)*. Горами цветов засыпали его американцы!



3

Среди героев Халхин-Гола в 1939 году было немало оренбуржцев. Самый прославленный из халхингольцев Сергей Иванович Грицевец, первый в нашей стране дважды Герой Советского Союза. О подвиге героя его дочерям Ларисе и Нине рассказывает спасенный Грицевцом 23 года назад Вячеслав Михайлович Забалуев, ныне гвардии генерал-майор авиации, Герой Советского Союза *(3)*. Забалуев тоже оренбургский воспитанник!

Двадцать лет назад, в годы Великой Отечественной войны был снят на фронтовом аэродроме этот кадр... Первый слева — Иван Семенович Полбин, мастер пикирующих ударов по врагу, впоследствии дважды Герой Советского Союза, генерал. За несколько месяцев до окончания войны он погиб *(4)*.



4

А один из известнейших летчиков-истребителей в годы Великой Отечественной войны генерал-майор, дважды Герой Советского Союза Сергей Данилович Луганский и ныне служит в армии, передает свой богатый боевой опыт младшему поколению советских воздушных асов *(5)*.





6

Сколько раз мы видели этот кадр, и всегда он волнует зрителя — Юрий Алексеевич Гагарин (тоже воспитанник Оренбургского училища!) докладывает Никите Сергеевичу Хрущеву о первом в истории человечества полете в космос *(6)*.



7



8

А начинаются Гагарины в Оренбургском училище так. В многочисленных лабораториях и тренажах... *(7)*. В напряженном, глубоком освоении теоретических дисциплин — ведь здесь готовят летчиков *(8)*. В неустанных физических тренировках *(9)*.



9

Эстафета героических подвигов летчиков-оренбуржцев попала в надежные руки тех, кто оканчивает это училище в наши дни. Героями станут и те, кто придет сюда в будущем *(10)*.



Вениамин ГОРОХОВ

С доброй улыбкой

Я никогда не был в городе Муроме. Но просмотр фильма ленинградских документалистов* убедил меня в том, что совершить такое путешествие просто необходимо.

Это уже само по себе достижение — заставить зрителя увлечься городом, в котором не приходилось бывать, почувствовать симпатию к его людям... Не часто так бывает после кинознакомства с нашими городами...

А вот это более привычно: мелькает на экране черно-белая или цветная тень города, а голос уже давно знакомого диктора, то поднимаясь до громкоголосой патетики, то опускаясь до лирического шепота (в тех местах, где речь идет о том, что здесь тоже есть бульвары и влюбленные), сообщает нам кучу фактов и цифр, которые могут обрадовать разве статистика или в крайнем случае бухгалтера...

Всевозможная музыка от Баха до Блантера также не может оживить для зрителя город, с которым ему пришлось встретиться на экране...

Не помогают в таких случаях и сами говорящие о своей истории дома, и кадры старой кинохроники времен наших бабушек и дедушек.

И все потому, что люди с киноаппаратом прибыли в город не с широко открытыми глазами первооткрывателей, а начиненные сведениями, полученными из газет, сводок, докладов... Где уж здесь понять душу города — хватило бы фантазии проиллюстрировать все это изображением. Хорошо, что так не случилось со сценаристом А. Шлепяновым, режиссером О. Жухиной, оператором Г. Трофимовым.

Они сошли с теплохода на берег Оки у стен древнего Мурома, открыто и доверчиво улыбнулись незнакомцу, и город, его люди подарили им забавную историю. У города есть герб — три калача на зеленом фоне. Может быть, калачи и сегодня необыкновенно вкусны, но русский град славится сейчас и другими, отнюдь не булочными изделиями. Что же должно красоваться на зеленом фоне? Озабочены «отцы города» — работники горисполкома: скоро 1100-летний юбилей Мурома. Озабочены и все жители.

Авторы фильма просят их высказать свое мнение.

И те просто и естественно (как это редко бывает в синхронных интервью!), с приятным местным выговором отвечают: три холодильника «Ока», три тепловоза, три радиоприемника, три красавца зеркальных карпа и... многое другое.

И заметьте: авторы фильма ни слова не говорят о патриотизме муромцев. А мы верим, что они все любят свой город, и каждый — свое дело, которому служит.

И вот финал: старый горожанин с серебряной бородой предлагает поместить на гербе только одного богатыря, но зато какого — Илью Муромца! И «отцы города» соглашаются — это должно помирить всех.

Вот и все, что рассказано в фильме «Мы — муромские», который идет на экране десять минут. Но каждый кинодокументалист знает, как много нужно было авторам вложить труда, изобретательности, фантазии, чтобы создать эту миниатюру. Ведь улыбка в документальном кино — дело трудное и пока еще очень редкое.

Поэтому так отрадно, что о больших и важных проблемах авторам удалось рассказать легко и непринужденно.

---

* «Мы — муромские». Автор сценария А. Шлепянов. Режиссер О. Жухина. Оператор Г. Трофимов. Ленинградская студия кинохроники, 1962.

А. ДОВЖЕНКО

Из записных книжек*

ЗОЛОТЫЕ ВОРОТА

II

26.XI.45

Географию романа надо выписать особенно точно, с документальной правдивостью.

Надо описать село, пейзажи, район. Допустим, он из Великого Перевоза или Шишаков.

Так вот, должно быть описано, как немцы во время боя или отступая жгли село, как село превратилось в пустыню. Река. Вспомнить бой у реки из «Победы» **.

Озера, сенокосы. Деревья, растения, травы, все, что росло в поле, как называлось.

Сделать иллюстрации и фотографии флоры и фауны села. Можно дать также и фотографии улиц, хат. Отдельных людей. Ландшафта. Придать, таким образом, всему вид настоящей и точной документальности.

Таким образом, моя рукопись должна быть украшена не только заставками, концовками, заглавными буквами, не только большим количеством иллюстраций, но и фотографиями. Сделать все своей рукой любовно и тщательно, как воплощение жизни. Летопись.

Разделить книгу, собственно ее внутренюю основу — характеристику Тараса, — на главы. Каждая глава, органично объединена со всеми другими главами, у каждой свое точно обозначенное направление:

Роман — наивен, прост и бесхитростен.

Роман — умен, сложен и остер.

Весел и беззаботен.

Нет, печален и глубоко задумчив.

Добр и недобр. Он мягок как воск. Он и тверд как сталь. Мстителен и великодушен.

Ленив и трудолюбивый работяга.

Одним словом, вся полнота народной психологии, народного характера должна в нем найти себе место, распределяясь в надлежащих правильных пропорциях, соответствующих основам украинского национального народного характера.

●

«Мера жизни» может и должна войти в эпопею как составная часть второй части.

Тарас Кравчина — Петро Скидан. Может быть и другой вариант: не Петро Скидан, а Мина Нечитайло. Возможно и вероятно, это еще лучше.

Приезд С. в колхоз остается, понятно, с последующими комментариями Тараса.

●

В первую половину, собственно, в начало третьей части ляжет переработанная «Украина в огне», где Тарас Кравчина — Лаврин Запорожец или Мина Товченик.

Очевидно, впрочем, Запорожец.

Дальше идет возвращение, могучее наступление Красной Армии. Запорожец-Кравчина едет в Армию.

---

* Продолжение. Начало см. «Искусство кино», 1963, № 1.

** Имеется в виду рассказ Александра Петровича Довженко «Победа».

●

ЕГО СНЫ

Сон — форма, монтажный, композиционный способ для высказывания разных интересных и чрезвычайных вещей и неосуществленных возможностей. Порою граница между сном и явью теряется.

ЕГО СОЖАЛЕНИЕ

Возможная форма лирических экскурсов. «Как жаль мне, что я не писатель, написал бы тогда книжку или сказку, как одного человека...»

КОМПЛЕКСЫ — ЭТИЧЕСКИЙ, МОРАЛЬНЫЙ, ЭСТЕТИЧЕСКИЙ

Постичь все, чем мучился всю жизнь. Основной комплекс страсти — этический.

●

ЛЮБОВЬ К КРАСОТЕ

«ГИБЕЛЬ БОГОВ»

Может целиком войти в одну из частей.

●

«Победа», «Тризна», «Зачарованная Десна», «Китайский святой», «Украина в огне», «Большое общество».

- Приспособить, переработав все, соответственно биографиям сыновей и его собственной биографии.

Сны и приметы

Снам и приметам и наблюдениям уделить особое внимание.

Мечты и желания

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Он мог представить себя конем, убитым, повешенным, сожженным, подрубленным плодовым деревом. Он представлял, как он поймал Гитлера и судит его. Сделать большую сцену, большую главу воображаемого суда. Суд — это моральный кодекс Кравчины. Кравчина и Гитлер. Кравчина и Гесс.

Разговор с Гессом (начальником концлагеря). Гессу захотелось, уничтожив 2 миллиона человек, поговорить с 2 000 001 жертвой. Это был Кравчина.

●

Через все «Ворота» и особенно через третью часть пройдет идея «Отсталая Европа. Передовая Азия».

То есть это как бы мы — не отсталая Европа, а передовая Азия.

У Европы горячее желание забыть о наших жертвах.

Хотят забыть, не замечать нас.

Потому что мы им органически не нравимся, они хотят, чтобы мы не присутствовали в их сознании. Они вытесняют нас в область подсознательного.

Только политики не забывают о нашем существовании, об угрожающем memento mori и зорко стоят на страже старого Европейского мира.

Старый мир боится нас.[1]*

●

Описать бой под Грайвороном.

1. Артиллерия.
2. Танковая атака.
3. Пехотная атака.
4. Жнецы.
5. Бронебойщики у реки.
6. Купающиеся девушки.
7. Переходят реку вброд.
8. Падающие в реку снаряды.
9. Сцены в госпитале (под Харьковом).
10. Убитая женщина в долине.
11. Плачущая у госпиталя, там же.
12. У копен целуются и пр.
13. Несут на навозных носилках пленного раненого черта.
14. Мимо везут умершую Мать детей.

●

Описать хату Кравчины с иллюстрациями и фотографиями. Фотографии богов, святых и великих людей. Нары, печь, земляной пол, помойка, сени, двор в натуральном виде, старинный двор с ненужными хлевами, овином, поветью... Уборная на свежем воздухе.

Колодец. Вода.

Пища. Вообще харчи.

Иконы. Боги. Как при немцах восстанавливали церковь в селе.

---

* Значок [1] здесь и далее означает, что в подлиннике последующий текст идет по-русски; после значка [2] — опять украинский текст.— *Прим. перев.*

Правда о религии.

«Гибель богов».

Как художники писали с Кравчины апостола и как это ему трудно было [нрзб.].

Как, впрочем, служили в церкви, которая была переоборудована в магазин промкооперации. И как ничего из этого не вышло.

В богов не верили, однако держали их в красном углу для красоты и на всякий случай.[2]

30.XI

Утро прошло в работе с Чахирьяном над текстом армянской картины, которую я делаю тайно от Б...*

[Ноябрь 1945]

ЗОЛОТЫЕ ВОРОТА

III

Человек родится для счастья и радости, и борется он и действует во имя счастья. И расцветает человек в счастье, а не в тоске, в свете, а не во тьме и безвестности, в семье, а не в разлуке, и никогда не расцветает в неволе.

Одиночество нужно человеку в свое время и в своей мере.

Руины безобразно гадки. Они гнетут души, и в них не хочу я искать красоту. Народ не видит красоты в руинах. Пробовал запеть на руинах веселую песню. И замолк.

Благородные руины? Не знаю. Я знаю жалкие руины.

4. XII

Я абсолютно убежден, что сейчас я вступил в важнейший период своей жизни, иными словами, что сейчас моя творческая ценность, все то, что я ношу в себе, все, что продумал, претворил в образы, сформулировал в мысли, — наиболее значительно из всего, что я сделал по сей день.

Мне сейчас нужно только одно — десять лет полноты физических сил, физического здоровья, ясности мозга, безупречности сердца.

6. XII

Пятнадцать лет обрабатывал я свою или, вернее сказать, общественную ниву. Не жалел ни сил, ни времени. Не знал порой праздников и даже недосыпал ночей, все думал, как бы лучше снять урожай. И у меня родилось. Был добрый хлеб на моем поле, были яблоки в саду и мед на радость всем, кто ел, кто хотел есть.

Один только раз не вышел у меня урожай. Не так как-то вспахал, не то посеял или молитву не ту прочитал, и к тому же сильно болели голова и сердце. Тогда пришли на мою политую тщетным потом ниву злые люди, поставили посреди увядшего сада наспех сбитую трибуну, подобную эшафоту, и, прикрывая свой стыд, а кто и не стыд, а злость или пустоту свою, громко кричали:

— Вот он! Пятнадцатью урожаями обманывал нас. Пускал нам пыль в глаза красотой своего труда. Но наконец нам посчастливилось. На шестнадцатом разе он разоблачил свое истинное лицо. Распните его, распните его! Ненавидьте, презирайте! Именем великого бога отца нашего — распните его. Не своим именем, ибо у нас его нет, именем соратника...

Тогда я молча упал и умер. Тело мое бросили собакам. Стоит моя нива порожнем, стоит моя ограбленная хата порожнем.

9.XII

Мы единственная в мире страна построенного социализма, в которой слово «интеллигент» звучало (когда-то) презрительно. У нас было заведено понятие «гнилой интеллигент». А между тем интеллигент никогда не был у нас гнилым. Наоборот, он был пламенным, чистым, передовым, гнилой была у нас не интеллигенция, а мещанство. Оно осталось гнилым и нестерпимо вонючим и сейчас.

Сегодня интеллигенция «завоевала» себе честь стоять на третьем месте после рабочих и крестьян. Знаменательное распределение. Говорю себе: человек, помни — высшая твоя цель — стать на третье место, на место наи-

* Речь идет о документальном фильме «Страна родная», который делался Ереванской киностудией к 25-летию Советской власти в Армении. Фильм был снят по сценарному плану Г. Григоряна и А. Шайбона режиссерами Л. Исаакяном и Г. Баласаняном. В дальнейшем, уже в Москве, к работе был привлечен режиссер Г. Заргарян. Под руководством А. П. Довженко фильм был частично доснят и при его непосредственном участии смонтирован. По личной просьбе А. П. Довженко, в титрах фильма он значится только как автор дикторского текста. Тайно, как пишет Довженко, он работал над дикторским текстом с Г. П. Чахирьяном (тогда заместителем начальника Управления кинематографии при СНК Армении), так как все это делалось вопреки указаниям руководства Комитета по делам кинематографии — не поручать Довженко картины «Страна родная» и дать ее смонтировать одному из режиссеров Центральной студии документальных фильмов.

высшее, наидостойнейшее, наипрогрессивнейшее.

Люби это слово, пусть будет оно твоим символом — человек — интеллигент, — ибо не может быть радости жизни сегодня в стране, где тебя нет, где ты заброшен, третьеразряден, фальшив или подделен, какие бы высокие слова ни написала на каменных скрижалях рука великих интеллигентов Маркса, Энгельса и Ленина.

11.XII

ЗОЛОТЫЕ ВОРОТА

Все преходяще, меняется.

Все течет. Подчиняясь закону гидростатики. Тарас Кравчина приобретал форму того сосуда, в который его влили. Правда, при вливании немало расхлюпалось, да и влившись и расположась всеми своими молекулами параллельно стенкам сосуда, он долго еще смердел — старой предыдущей посудиной частничества, собственнических идей и прочего. Некоторые его молекулы, например, долго еще болтали невесть что, иные верили в бога, а иные, что уж там скрывать, хотели бы увеличить малость приусадебный участок, — одним словом, вещество, из которого состоял Тарас Кравчина, было неоднородно.

На чем, правда, сходились все его молекулы, — так это на фашистах, их он ненавидел всем своим существом.

РАБСТВО

(Тема сценария)

1. Люди, поиски первого класса. Цвет человеческого мозга—знания.

2. Война охватывает весь мир. Не хватило воображения у ученых. Хватило на все: на электроны, позитроны, нейтроны. Пронизали тончайшим доскональным анализом микронные вселенные, проникли в тайны микрокосма. И... стали.

3. Что делать? Ступить последний шаг или нет? Сказать слово — пусть будет атомная бомба! Или — не сказать? В этот роковой для истории земли момент великим ученым не пришло на помощь сердце. Оно было глухое. Они были духовно убогие люди. Они были лишены воображения, голоса сердца, чуткости душевной. Они были рабами своих открытий. Слово было сказано.

4. Перед этим спорили дома. И все-таки мыслили они не на высоте своего открытия, как слуги капитала.

5. Бомба была испытана. Резонанс всемирный. Всемирные результаты. Только они уже не знали их. Никто им не рукоплескал. На них не набрасывались журналисты. Не снимали кинооператоры. Недобрым ветром подуло в мире.

6. Они были заперты. Их разлучили с родными, с детьми, со всем миром. Их сторожили в пышных тюрьмах, как социально опасных людей, которыми они и на самом деле стали, прикоснувшись к космическим сферам.

7. Создание их духовного гения досталось преступникам, жестоким и дурным правителям, погрязшим по горло в атавизме.

8. Они уничтожили цивилизацию. А может быть, и всю землю.

28.XII

Суд над фашистскими фюрерами — самый страшный и самый зловещий из всех процессов, когда-либо происходивших в истории человечества. До такого дикого упадка человечество еще не доходило. Во время войны мы все измеряли события боями, пожарами, зверствами или проявлениями других гнусных издевательств со стороны немцев, которые во всех войнах были превеликими хамами. И только сейчас, на процессе в Нюрнберге, изо всех сверхмерных зверств, несчастий, мук и страданий, изо всего, что творилось в Европе и во всем мире, изо всего, что творилось в Германии, — только сейчас изо всего этого встает во весь рост истинная картина фашизма, истинная суть мировой трагедии.

Нужны антиподы Гитлера, новые светлые немецкие герои, и не один, а много, которые озарили бы человечество чистым сиянием, неизмеримо высокого творчества, такой радости и чистоты, которая могла бы заполнить все бездонные пропасти зла, причиненного человечеству немецким народом, когда он родил Гитлера.

Стою на коленях. Целую землю, по которой проходили наши солдаты с боями и где они полегли во множестве миллионов, спасая себя и проклятую старую шлюху Европу.

[1945]

— Описывать надо красивые дела, умные человеческие разговоры, а не вот эти неестественные выкрики, да руины, да головешки или смердящие трупы.

Написали бы, как двое верно любили друг друга, о чем они ладком думали, да что надо знать, чтобы лучше жить на свете.

Да как, к примеру, человек что-то там любит, или умеет, или как воюет неутомимо, щедро, думаючи.

А вы все пишете: убил да укокошил, сжег да поджарил, повесил да еще убил по-всячески. Да все ругань, да крики, да проклятья.

— Эге, неестественно, одним словом.

— Мы же сами видим, на что же это описывать.

— И почему, чтоб попасть в писания ваши, надо убиться, сгореть или повеситься?

— Напишите нам что-нибудь веселое,- смешное.

— Ну, а над чем же смеяться, простите?

— Ну, посмейтесь хоть надо мной, как я и Устя запрягаемся в плуг и пашем, как коровы.

— Да чтобы не плакать, мычим или смеемся друг над дружкой.

— Позвольте. Против чего пишется книжка вообще, я вас спрашиваю?

— Против фашизма.

— То есть?

— Против ненужного, лишнего, не такого, как нам надо. Значит, против злодейства, ненависти, мести, против крови, против недоли и грубости, неравенства. Неужели вы не доверяете нашему гневу и гордости?

—...Я не понимаю, чего вы хотите от меня?

— Любви, вот чего. Веселого, смешного, доброго. Радость нужна, а вы пугаете. Сделано так много зла, что местью его уже не прикроешь. Нужна не ярость и ненависть, а высота ума.

— Глупости ты говоришь. Не слушайте его. Пишите все, что видите, — весь ужас, всю грязь, все нечеловеческие жертвы и страдания. Пусть знает человечество. Пусть пожалеет нас!

— Кто смеет нас жалеть?

1946 год

2.I

Бог в человеке. Он есть или нет его. Но полное его отсутствие—это большой шаг назад и вниз. В грядущем люди придут к нему. Не к попу, конечно, не к приходу. К божественному в себе. К прекрасному. К бессмертному. И тогда не станет гнетущей серой тоски зверино-жестокого, тупого и скучного безрадостного будня.

5.I

Войну в искусстве надо показывать через красоту, имея в виду величие и красоту персональных человеческих поступков на войне. Всякий другой показ войны лишен всякого смысла.

Это парадокс, один из величайших в истории человечества.

Ибо война — глупа. Жестокость и глупость, надев атавистические одеяния, овладевают массами преступников, затыкают на время своих злодейств рот искусствам, то есть тому, чем человек отличается от животного. Освящают этот кретинический акт неумирающим утверждением: когда стреляют пушки, музы молчат.

И сам идиотизм убийства и гнуснейшего массового насилия возводится в ранг искусства войны! Военное искусство!

Оно не более искусство, чем шизофрения.

Почему правители ненавидят пацифизм всегда и в особенности накануне безумства? Потому что все они по сути своей рабы глубоких атавистических инерций, на коих базируется и процветает вся сила и природа их власти. Посмотрите на Землю. Памятников убийцам и их коням на ней во много-много раз больше, чем памятников их антиподам.

15.I

...А вчера мне снилось, будто меня обнимал и целовал Станиславский-покойник, с которым я лично не был знаком при его жизни.

Пишу. Углубляю Мичурина. Кружится голова, и сердце болит, болит.

Начинает греметь «Молодая гвардия» А. Фадеева. Читают по радио, в школах, печатают. Автора выбирают в Верховный Совет Союза ССР.

И я рад его успеху, словно это мой собственный успех. Рад и доволен, что у Саши хватило сил и настойчивости поднять такой великий труд. Рад, что утихомирятся литературные парвеню, пытавшиеся сдавать его в архив покойников и пьяниц.

Фадеев — крупный талант, и Фадеев — настоящий коммунист, и за это я всегда уважал его, при всех его неудачах и длительных простоях. Начинается его второе рождение, зрелость.

Если не встрянет друг мой снова в «Удэге», отнявшего у него столько сил и времени, создаст безусловно что-то значительное и великое. Счастливо ему!

20.II

Сегодня закончил «Жизнь в цвету» — литературный и режиссерский.

Ни над чем еще так много не работал.

3.III

Вчера в «Советском искусстве» читал «Жизнь в цвету». Читать было физически трудно.

Очевидно, чтение произвело большое впечатление. Тепло реагировал и, выступая, тепло говорил мой друг В. Шкловский. И С. Герасимов. Очевидно, вещь содержит в себе какую-то магию. Ее одинаково сильно воспринимают все, кто читал или слушал.

23.III

Сегодня армяне снова благодарили меня за фильм «Страна родная», который я сделал для них, смонтировав его и написав сильный дикторский текст.

Они радуются, они приветствуют меня, эти культурные братья мои — армяне. «Мы все говорим, что так сделать о нас фильм мог только мастер, любящий свою Родину». Я слушаю этот высокий комплимент и плачу. Да, я люблю Родину, люблю народ свой, люблю пылко и нежно, как может любить сын, как дитя, как поэт и гражданин...

2.IV

Двадцать девятого марта читал в Союзе писателей «Жизнь в цвету». Читал целых три часа. Народ слушал как завороженный. И только после чтения я заметил, как все были возбуждены и взволнованы.

Все встали и долго приветствовали меня аплодисментами. Я поклонился им, благодарный за внимание и уважение. И все же мне было очень грустно. В этих приветствиях, во всем было что-то похожее на демонстрацию. Я видел перед собой людей, радующихся моему произведению и моей трудоспособности. Радующихся, что я не погиб от удара грубого и жестокого кулака, не стал духовным калекой, хамом и лакеем, не впал в отчаяние и не проклял мир.

По Москве уже разнеслись слухи. Театры, шесть театров уже требуют пьесу. Напишу пьесу. Признаться, так не хочется ставить фильм...

●

— Хоть я в колхоз идти не хотел и ругаю я его в душе на чем свет стоит,— но защищаю я его, как свою жизнь, потому — он мой колхоз. А не чей-нибудь. Защищал и буду защищать, кто бы ни пробовал идти на него по земле, по воде, по небу, по воздуху или через дипломатическую почту...

В начале новой эры я в колхоз идти не хотел, это факт. И записали меня в него так, на ура. Ну я крутился, крутился, и так и сяк — не выходит, живет. Тогда я рассердился и не посеял.

Пропаду, думаю, и вас потащу с собой в могилу. Вот такой грех совершил невиданный, неслыханный. Боже ты мой, как начали мы помирать. Лежали навалом, как навоз (взять из «Меры жизни» большую подробную сцену о Нечитайле, Верещáке). И вот с той поры решил я отнестись к моему нехотению критически. Мало чего я не хотел бы. Не те времена. Как не потечет Днепр вспять — не потечет назад и вся жизнь...

Он будет рассказывать, как его брат Оверко не давал Любченку хлеба и когда тот пристал к нему, какой гордый выход нашел он из этого положения...

Так-то вот. Замечаю я над только что изображенной мною картиной веселую и лукавую улыбку недоверчивого читателя. Знаем, мол, все твои байки с коровой в бою и с кривым ружьем, которое из-за угла стреляет.

Смейтесь, это меня утешает, очень утешает. Теперь жизнь еще пока так трудна и слез [нрзб.] пролито так много, что я согласен от всей души стать шутом, лишь бы вызвать улыбку друга своего — читателя.

Что же до печатания книжек Оверка, то я думаю так: пусть мое произведение будет густой яблоней, с которой каждый может сорвать по мере сил. Говорят, подлинно мастерское произведение несет в себе не один, а несколько смыслов, и верным всегда остается тот, который человек выбирает себе. Да и не в Оверке дело...

Впрочем, я рассказал о смерти Оверка не для смеха, а совсем с другой целью. Я хочу прославить в нем свой род.

Сила была. Сила в Оверке. И гордость, как у царя. Это был царь-парень с двумя орденами первой сотни Красного Знамени. Я его вижу вокруг во многих героях. Он и Берлин взял сегодня...

12.V

Я видел сон.

В поле хлеба, золотые, бескрайние. И небо такое синее, такое яркое, какого в жизни никогда не бывает. А если и бывает, а если и кажется оно таким, то лишь в необычные времена. А было это небо и степь Украины.

А на переднем плане в хлебах стояли три молодые прекрасные девушки с серпами. Стояли в той одежде, в какую нынче не одеваются.

И плакали. Молча.

Небо, хлеба, девичья краса, солнце и горючие слезы трех несостоявшихся женщин.

А был это даже не плач. Была несказанная молчаливая тоска и печаль. Не скатывались слезы. Застыли в глазах.

18.VI

КРАВЧИНА

II

Один сын Кравчины, летчик, ас, знаменитый любимец всего фронта, попал в плен. Собственно, не в плен, он был убит в бою. Товарищи видели, как его самолет падал на вражескую землю, словно огненный язык. Он погиб, и все его оплакивали. И только через три года он явился живой из плена (прототип Б.) *. Его не приняли в армию. От него все отвернулись, никто с ним не знался. Почему ты жив? Почему не убился? Почему не умер за колючей проволокой? Ты жив? Ты жив — так не слуга ли ты «их» разведки и т. д.

Он жалуется отцу. И только в нем находит утешение Кравчина. Старый Кравчина посмеялся над сыном, как над маленьким мальчиком. Они дураки, лишенные человеческого воображения. И старик так рассказал ему о жизни, о счастье, о добре и радости, что он на минутку успокоился и уснул у отца на коленях.

Описать, как падал под Харьковом мой сын божественный. Как лежал он жареный на алюминии.

КРАВЧИНА

II

...Я видел сотни тысяч убитых моих товарищей. Они покрыли своими серыми трупами бескрайние, бесконечные дороги от Кавказа и Волги до центра Европы. Они падали в канавы, на дорогу, разлетались в клочья, валялись в осенней грязи, как темные барельефы героев и великомучеников на царских вратах эпохи. Золотых воротах эпохи!

22.X

Написать целую главу, как один из сыновей Кравчины по какому-то драматическому поводу оплакивает судьбу народа. Этот плач велик, глубок и таков по содержанию, что где-то на вершинах перекликается с библейским плачем: плач, свидетельствующий о безупречности сыновней души, попадает в руки отца. Как Кравчина, внимательно прочитав его, удивляется, что парню лезла в голову такая чепуха. Он опровергает плач по всем пунктам. Все наоборот. Он смеется над всей этой тоской-кручиной. Сделать надо так, чтобы ясно было: он все это признал и все понял, только затаил понимание, чтобы не подать виду соседу или соседям. И только после, уже в одиночестве посмотрел на небо, как Чабан в «Колючей проволоке», и подумал о сыне и обо всем.

---

* Кого имел в виду Довженко, установить пока не удалось.

27.X

ЗОЛОТЫЕ ВОРОТА

III

Долго ругался Кравчина с канадскими солдатами.

И вот один из них вдруг...

— Дяденька, а скажите мне, стоят еще над Ворсклой три вербы, там, где мы гуляли, бывало? Стоят они над водой, эти вербы?

И заплакал. Только их унтер не знал, чего они...

Тогда Кравчина пожалел их, почувствовав, что, где бы человек ни таскался, как бы ни тонул в разврате и безверии, а все остается человеком.

13.XI

Окончания своих картин я не смотрел никогда. Как-нибудь просмотрю все подряд. Я бежал от них, и все в них ошибки, от которых сотни раз переворачивалась моя душа, и недоработанные места, и недостаточность труда и таланта я знал лучше всех. Так работящая мать-украинка знает каждую веснушку и все родимые пятнышки под рубашонками и штанишками своих озорников детишек и по давнему украинскому обычаю на вопрос:

— А чьи же это такие детки славные?

Отвечает:

— Вон те? Да уж не мои ли, чтоб им ни дна ни покрышки!

Как, очевидно, и все художники, я видел у себя больше ошибок и всегда не там, где замечали их большеухие критики, налеплявшие на меня свои жалкие книжные ярлыки и клеймившие мою измученную шкуру таврами различных измов.

[...] Сегодня сдал Комитету искусств «Жизнь в цвету». Принимаюсь за «Хату» или за «Меру». А не взяться ли за «Повесть пламенных лет», может, сделаю еще хоть что-нибудь?

Как мне хочется создать чистое и высокое произведение, хоть одно звено бытия, одну каплю бесконечного.

1947 год

29.III

Благословен день!

Сегодня ко мне в окно заглянуло счастье.

Я придумал победу тепла над холодом, жизни над смертью. После смерти Ленина весной: половодье, ледоход, половодье, цветут цветы, растут корни, половодье, сады в цвету, с панорамами, необычайные торжества в небе, весенние облака, потоки в цвету, перелетные птицы в небе.

Гимн жизни.

Музыка и всем этим дирижирует Мичурин, вдохновенный и счастливый.

В душе творца расцветает радость. Его юность и любовь проходит среди воспоминаний весны.

И непременно первый весенний гром. Пусть сливается он с музыкой в сердце...

29.III

Все время на различных художественных советах сравнивают цветное кино с живописью.

Неверное, поверхностное сравнение.

Живопись статична. Цвет в кино процессуален, динамичен. Он в обстановке непрерывного движения. Поэтому цвет ближе к музыке, чем к живописи.

Он — зрительная музыка.

И так же как никакой аккорд не делает музыки один, не делает фильма и один цветовой комплекс.

ЗОЛОТЫЕ ВОРОТА

III

Одна из тем, из линий «Золотых ворот», из тернистых троп — тема «перемещенного лица».

Развертывая большую трагедийную повесть двух лиц: одного, погибающего где-то, и другого, возвращающегося на родину, следует изобразить весь гигантский хаос аморальности аморального мира середины 20-го столетия. Кто эти лица?

Одна может быть дочь Кравчины.

Или сын?

Или, быть может, сам Кравчина?

Лучше один из сыновей. Пусть вокруг его судьбы сплетется все, что пришлось мне продумать, читая выступления Вышинского на всемирном сборище шарлатанов и негодяев.

Перемещенное лицо — объект испытаний всех новейших видов оружия — химической, биологической и атомной бомбы.

Написать большую главу абсолютно детально, как он разряжал мину или как пробовал биологический яд, что с ним сделалось, как ему было больно или не было больно, что он думал о работе или о смерти, скорее всего, очевидно, о работе, о механизме. Как произошел взрыв и как он разлетелся в прах, как его не стало. Совсем. На десяти страницах описание этой ультрамикромиллионной доли секунды.

И написать, что такое мир без меня. И что такое страдание. И вообще чувство.

16.XI.47

Раненый. Перед смертью в последнюю минуту (нпл.*). Рассказ о рождении его.

Рождение человека

Какое великое торжество в мире — родился человек. Какая красота и чудо! Музыка матери.

Радовались и величали Мать и его.

Величание ребенка

Приговаривали: расти такой-то и такой-то.

Человек родился для любви, радости.

Не гений ли он, этот ребенок?

Почему не стать ему гением? Какие родители и весь род! Деды, прадеды.

Как любили друг друга отец и мать смолоду, как желали любви друг друга.

Он родился зимой. Ему пели щедрик**: «Проживешь ты век счастливо».

Всю дивную поэзию песни о радости рождения.

●

«Душа моя, душа моя. Очистилась ты в страданиях, умывшись кровью? Украсила мир? Поедом ела друга своего в Европе в середине 20-го века. Ох, ох...»

«О поле, поле. Кто тебя усеял мертвыми костями?» Немой страдалец умирает. Музыка и потрясающие диалоги или монологи. Мировое звучание.

---

* Наплыв.

** Щедрик — род обрядовой величальной песни.

МАРИНЕ ОЧЕНЬ ТРУДНО

1. Она образцовая труженица.
2. Ее люди уважают.
3. Скидан ее любит.

— Как я счастлив. Ты вернула мне счастье, Марыся. Я стал таким сильным с тобой.

— И я.

4. Но ее замучила подозрительность, ощущение неполноценности.
5. Угрозы.
6. Шантаж.

Ему и ей хочется иметь много детей. Хочется творить так, чтобы каждый день разрываться на десять частей и каждая чтобы действовала и познавала мир. И преобразовывала мир.

— Ты счастлив, Петро?

— Да. Сегодня я говорю Гусаку: все равно я уничтожу тебя.

— Не трогай и бойся его, заклинаю. У него рука в райкоме. Ты, говорит, улыбаться не умеешь... Ну-ну!...

— Ты не умеешь улыбаться.

— Петро, скажи, а когда настанет полный коммунизм, люди будут страдать?

— Да. Будут любить — будут и страдать.

— Я так страдала вчера, когда ты запоздал; ты стал меня подозревать.

●

В общественной деятельности игнорируется прошлое.

В ней весомо только настоящее.

●

Не будь наши писатели столичными птицами, они знали бы, ежели у них есть глаза, чтобы видеть, как горько достается колхознику трудовой его героизм, тот самый, что приносит славу писцам красноречивых тирад.

— Оставьте. Если хотите знать — сама честность оборачивается иногда пороком, если пользоваться ею ошибочно.[1]

●

Ульяне, необходимо сделать монолог, глубокий по смыслу и чистый по форме. Надо поднять ее трогательный образ над бытом, предоста-

вить ей возможность раскрыть свою душу в глубоком внутреннем самосозерцании.

Что-то вроде монолога «Не покладал я рук».

Может быть, именно:

«Не покладала рук».

Нет, рано.

1. Что о нас говорят? «Не доверяйте мужику. В нем до сих пор еще сидит собственник и т. д.

А кто больше отдал державе? Мы или наши злопыхатели?

Обобщить: войну, кампании, давай-давай, кровь, пот, хлеб, молоко, мясо, одежду, деньги.

Спи на голой доске.

2. Моя республика. Мой мир. Мое будущее! Но почему и до каких пор я буду думать по шпаргалке, говорить по писаному, любить только ударника, стремиться только к поголовью, радоваться только перевыполнению, жить только зажиточной счастли[вой] жизнью. Где мое счастье? Кто возвеличил меня в страдании? и т. д.

Не покладая рук (полностью).

КОНКРЕТ[НАЯ] ЦЕЛЬ. ОБЩ[ЕЕ] СОБРАНИЕ

Доработать сцену общего собрания. Принятие в колхоз Нечитайла и Выступление Царя. Точно определить и драматургически оформить цель собрания. По-видимому, она сводится к решению одного из многих «простых» колхозных, земельных и прочих организационных дел. Тогда все написанное придаст сцене необычайную острую и жизненную правдивость. [2]

Кулацкая фамилия —
Скоробогатько
Дубенко
Рубленко.

●

После блестящей речи.

— Ну, чего лезешь?

— Не лезу я, а иду по-человечески.

— Что надо?

— Скажите, а нельзя?

— Нельзя.

УЛЬЯНА О ЗАГИНАЙЛЕ

— Тьфу ты, и что это за человек? Выйдет на трибуну, глянет поверх людей, да так красиво, славно говорит и долго, что плачешь и не знаешь, на небе ты или на земле. Эге. А слезет — волк. Ни подойти, как говорится, ни подъехать. Уж такой угрюмый, неуважительный, прямо страх. Ей-богу.

— Образование у него, говорят, высшее, а среднего нету — дырка. А воспитание — низшее (дописать).

●

Вспомнить разговор с моим отцом. Как он молодым, еще девятнадцатилетним парнем ездил в Каховку к Фальцфейну на заработки.

— Ехали на лодке до Днепра, по Днепру до Каховки, а там уж лодку продавали.

— А как же вы переправлялись через пороги?

— А так и переправлялись. На лодке.

— А кто же правил?

— Я и правил.[1]

Наплыв. 1887 год. Плывут по Днепру из Десны двенадцать хлопцев, только не в Царьград, а в Каховку, наниматься к Фальцфейну. Каховка. Рынок рабочих и т. д. [2]

Следовательно, можно использовать, начав со старинных песен.[1]

Наплыв: достать песню древнеисторическую]. [2]

28.III

Мать. Вот как хотите, а будет снова война.

Мы. Неужто?

Мать. Вижу. Вот помянете мое слово.

Мы. Что за примета?

Мать. Юбки вновь становятся короче у женского пола. Уж сколько я за свою жизнь замечала — становятся юбки короче, задираются, поднимаются, поднимаются. И уж как выше колен — сразу война.

Потом опустятся, станут подлинней — и война затихает, замирение.

Так вот тут, заметьте, то было опустились, а потом опять давай задираться. Будет война. В Америке, говорят по радио, уже так задрались, что только воевать. Ну что ты сделаешь... Не смейтесь, вот увидите.

По окончании картины * сразу же написать книгу о своей жизни в искусстве.

* Очевидно, фильма «Мичурин».

Написать подробно и абсолютно откровенно, как труд фактически всей жизни, с большими экскурсами в биографию, в детство, в семью, в природу, вспомнить все факторы, создавшие и определившие вкус, тонкость восприятия.

Что создало меня, как мастера кинематографии?

Какая литература? Классика? Живопись?

Или, быть может, песни и думы? Или впечатлительность бездонная и бездонная фантазия? Или зачарованная Десна.

Как я шел на съемку, не готовясь, не нуждаясь в этом. Мне все становилось ясно с начала создания сценария.

Я просто повторял процесс. Я мог снимать когда угодно, с какими угодно артистами, никогда не гонялся за знаменитостями.

Кино как способ общественно-политической деятельности.

Мои поэмы — мое настоящее.

Я творил, что хотел, что думал. Я в самом деле был свободным художником в своем искусстве.

Политическая обстановка на Украине. Все ее перипетии. Культурная жизнь.

Мои интересы за пределами кинематографии. Кем бы хотелось быть, к кому себя причислить.

Езда на киностудию в Одессе.

Бегом Киев — Шулявка — высшая мера.

Потылиха. Ничтожество и красота.

Фантазерство.

Мои проекты перестройки жизни, хозяйства, города, садов, архитектурных ансамблей.

Комедия. Любовь к комедии.

Неосуществленная мечта жизни. Все наоборот.

«Царь» — мой лучший непоставленный сценарий.

Просмотры фильмов в Харькове, Киеве, Москве.

Звенигора. Арсенал. Земля. Заварушка вокруг просмотров. Диспуты.

Как я снимаю в селе Яреськи. Народ. Думы. Меня приглашают на должность председателя колхоза.

Кто мои герои? Отец, мать, дед и я.

Я — Василь, Щорс, Боженко, Мичурин.

В «Земле» умирает мой дед. Шкурат мой отец.

Я — парень, сидящий с девушкой на завалинке.

Я — Кравчина, Орлюк.

Как мучился я и проклинал администрацию, выматывающую мои нервы, мою душу, все мои силы своим ничтожеством.

Какое разочарование испытывал я по окончании картины.

Почему я никогда не смотрю свои картины.

Мои документальные фильмы. Западная Украина. Выступления. Война. И вся моя трагедия военного времени.

Одно скажу: хоть я сделал картин и немного, однако с того времени, как раскололся мир, не покладал я рук.

5.IV

«ЖИЗНЬ В ЦВЕТУ»

Вот уже несколько лет тянется моя «Жизнь в цвету». Я написал ее как повесть и как пьесу. Я выстрадал ее, как цветной фильм, выдавил и выстонал, изнемогая от приступов стенокардии и тупого бюрократизма. Потом, когда все наконец с таким предельным трудом было сделано, когда картина стала жить и радовать даже натасканных снобов, я попал в удивительную мистическую полосу ее обсуждений на Большом художественном совете. Потом министр куда-то бегал с нею. Потом ее показали Великому вождю. Величайшему из смертных, с тех пор как создан мир, и величайший отбросил мой труд.

Тогда меня спас от удушья Жданов. После встречи с ним я, казалось, ожил. И хотя пьесу также задушили, вопреки его воле, я вроде бы отдохнул в Барвихе дня три и вернулся оттуда снова больным.

Теперь меня вновь распирает киноорганчик. Я сижу целехонький день за столом.

Я должен пренебречь, отвергнуть созданное, возненавидеть то, чем восторгались, то, что слагается из множества тонких компонентов. И написать произведение-гибрид — старую поэму о творчестве, слить с новой повестью о селекции. А сердце болит. И часто, отходя от стола после целого дня трудов, я озираюсь на сделанное — как его ничтожно мало.

А утомление такое, словно я целый день в волнении ворочал камни.

8.IV.48

ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ

Порезав палец, мальчик сперва заплакал, забегал, потом, немного погодя, когда перестало кровоточить, подошел к калеке.

— Бо-бо!

Калека сидел на завалинке, протянув вперед свою единственную ногу и костыли. На груди у него был немалый иконостас.

Гляди, мол, и у меня уже кое-что есть, и хотя было больно, но не очень. Придет время, и мне повесят вот такие золотые игрушки. И отрубят, может, ногу или руку. Пускай. Вот какой я мужчина.

Человек посмотрел на мальчика и нежно засмеялся. У него чуть слезы не выступили на глазах. Куда только подевалась и грусть и жалость. А увечье показалось ему естественным, как брак или работа. Как непременный атрибут жизни.

Мальчик смотрел на его медали, зачарованный красотой. Он был горд и силен. Готов к подвигу. Он успокоился. Он видел, что дяденька понял его. Он полюбил свою рану и уже гордился ею.

●

Есть города-герои. Киев — город-мученик.

Киев — гениальный город, гениальное место. Киев — нищий, разрушенный восемьюстами лет своей исторической драмы.

Описать подробно красоту его вечеров и ночей. Днепр и горы. Улицы. Воздух. Весну, вешние вечера.

Написать, как я переделывал его двадцать лет. Посвятить этой ежедневной перестройке Киева досконально разработанную главу, словно это не в книге кинорежиссера, а в диссертации архитектора города и ландшафта. Принципы перестройки, согласно характеристике местоположения, динамике эпохи, и общей характеристике эпохи. Отдельные улицы, площади. Высотные точки. Панорамы. Ансамбли. Отдельные разработки: Крещатик, бульвар Шевченка, Владимирская, Новая Софиевская площадь, объединенная с площадью Калинина. Виадуки. Мост через Днепр и его архитектура — мост-история в скульптуре.

Образцовые села под Киевом — Вышгород, Межигорье, Ходоров.

Евбаз — площадь с озером. Памятники. Памятник народу. Памятник герою. Памятник женщине над Днепром.

Библиотека. Горсовет. Отсутствие иерархических атрибутов. Материал. Цвет. Национальные признаки в стилевом выражении. Новая роль золота и купола.

Написать проекты памятников на площадях. Сады — фруктовые на площадях и улицах — принципиально.

Виноград на песках под Киевом на базе системы искусственного водоснабжения.

Город Киев — сад. Киев — поэт. Киев — эпос. Киев — история. Киев — искусство. Киев — поэма. Киев — наиновейший город коммунистического общества...

Трактовка памятника Ленину: размер, материал, точка, выполнение. [1]

23.XII

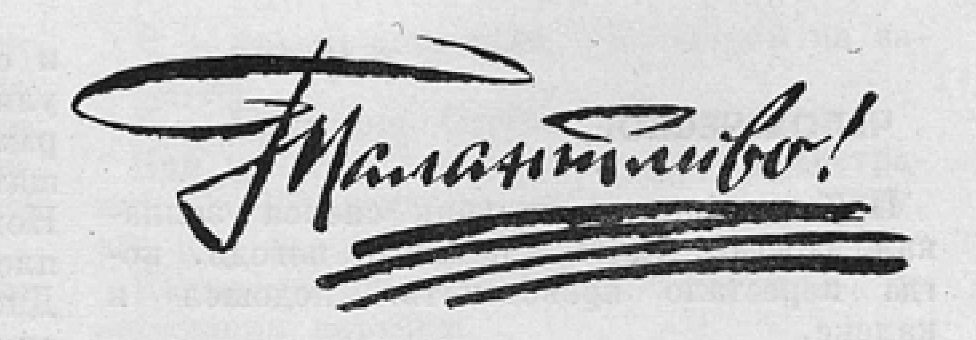
Он не был человеком искусства. Все в нем: походка, манеры, скучное, неумное лицо и такой же скучный голос — все было противопоказано, казалось, его посту.

Когда вы разговаривали с ним десять минут, вы начинали чувствовать, что вы глупеете. Он был похож на большой рояль, в котором почему-то играли только три клавиша. Остальные выстукивали распоряжения.

Всякая настоящая минута его жизни без остатка вытеснялась следующей минутой. Нет для него ни опыта, ни предания, ни возможности нормальных умозаключений.

Перевод с украинского Вл. РОССЕЛЬСА

(Продолжение следует.)



Я. ХАРОН

Пришел молодой композитор...

Пришел и как-то сразу, сходу завоевал наши сердца — и «творческие» и зрительские. Чем же? Сверхмузыкальностью, необычной яркостью дарования? Да нет же: прежде всего радостной, светлой интонацией своего творчества и абсолютной кинематографичностью, редкостным для наших дней пониманием той самой «пресловутой специфики» звукового кино, пренебречь каковой столь упорно и безуспешно пытаются иные его коллеги, пусть даже пока превосходящие его и опытом и «чисто» музыкальным талантом.

Возможно, я ошибаюсь, преувеличиваю, выражаю лишь несбыточные надежды... Что ж, такая ошибка меня не страшит. Так ошибался даже Бетховен: когда ему, лежавшему уже на смертном одре, принесли сочинение молодого Шуберта, он прослезился, прочтя клавир, и изрек свое знаменитое: «Теперь я могу умереть спокойно: новый Моцарт родился»... В нашем случае тут нет ни малейшей аналогии (тем более, что и умирать я как-то еще не собираюсь); ссылка на классический анекдот — только некий вексель на право говорить о приходе в киноискусство молодого, талантливого и, повторяю, чертовски кинематографичного композитора.

Зовут его Микаэл Таривердиев. И хоть тут, как говорится, комментарии излишни (признание оказалось всеобщим и безоговорочным), хочу все же поделиться своими впечатлениями о первых шагах молодого композитора и даже о том, что этим шагам предшествовало.

Микаэл Таривердиев не родился кинокомпозитором, а научился этому делу. Началось все в 1957 году с обычного для ВГИКа разрыва между намерениями и возможностями: четверка студентов-дипломантов режиссерского факультета заканчивала свою двухчастевку и очень нуждалась... в музыке. Средств на композиторский гонорар, на оплату оркестра и солистов в институте не положено — и это, как увидим, не так уж плохо. Есть путь простой: воспользоваться фонотечной музыкой и ограничиться компиляцией. Есть путь более сложный, и наиболее «звуковые» из будущих режиссеров избирают именно его. Так поступили Э. Абалов, А. Сахаров, Э. Шенгелая и А. Курочкин — авторы-постановщики «заказной» двухчастевки «Человек за бортом!» (для Общества спасания на водах). Понимая, что спасение утопающих — дело самих утопающих, режиссеры двинулись в разведку боем. На четвертом этаже Института имени Гнесиных, перекрывая музыкальный и житейский галдеж перемены, раздался их призыв: «Которые тут композиторы? Давай подходи!» Подошли. Композиторы, в общем-то, не чужды любопытства — во студенчестве во всяком случае. Состоялся примерно такой диалог, в чем-то очень характерный для нашей молодежи, для нашей действительности:

— Други, кто хотел бы работать в кино — поднимите руку. Не все сразу, спокойно. Так... Только вот что: денег у нас нет. За ради искусства — кто?

Лес рук, как вы догадываетесь, не поредел.

Такая картина повторяется всякий раз, когда мы обращаемся и к консерваторцам. Этим путем пришли к нам многие молодые, но о них — в другой раз.

Почему выбор остановился на Таривердиеве? Только ли потому, что о нем отозвался весьма лестно, чуть ли не как о самом даровитом ученике своем Арам Ильич Хачатурян? Нет, не только. Вторым вопросом «наших» к композиторам был вопрос об исполнительских силах — ведь на оркестр денег тоже не было. Итак... Кто хочет писать музыку бесплатно и исполнять ее... ни на чем? Или на чем-нибудь самом дешевом? Вот тут-то Таривердиев и кивнул в сторону самой шумной аудитории: ну-ка, зайдемте, послушаем...

В той аудитории репетировал «бесплатный» оркестр — ребята готовились к участию в Шестом Всемирном фестивале молодежи и студентов, собиравшемся в Москве. (Как жаль, отмечу я в скобках, что столь редки такие фестивали... или, если угодно, что в «будни» такая оркестровая самодеятельность почему-то считается ненужной.) Так вот: с институтским оркестром как раз работал Таривердиев. И он уже вместе с режиссерами повторил сакраментальный вопрос насчет «денег нет» и «не поработаем ли на чистом энтузиазме для братьев-киношников?».

Поскольку ответ вам ясен, опустим подробности. Напомню только, что вступавшая тогда в ореол успеха Люда Гурченко («Карнавальная ночь») с радостью согласилась исполнить две песенки, одна из которых — «Бывает так» — обрела в этом ее исполнении затем и эстрадную, и радио-, и грампластиночную популярность. Это и есть «первая песня» Таривердиева, вышедшая в свет. Напомню еще, что и «Мосфильм» любезно предоставил все необходимое — и студию для записи и аппаратуру. Так что, как видите, воистину — не в деньгах счастье.

А что же Таривердиев? А вот что: придя во ВГИК, он не так-то скоро ушел из него. Стал сам учиться киноискусству, стал других учить — музыке. В рамках читаемой автором этих строк дисциплины «Музыка и звук фильма» Микаэл Таривердиев в течение двух лет вел курс, который мы называли «Анализ музыки фильма». Он вместе со студентами просмотрел десятки классических фильмов, отечественных и зарубежных, сам научился и другим прививал умение разбираться в звуковой партитуре фильма, в его стилистике, в методике работы композитора, в исполнительских средствах. Смею утверждать: в этом и заключалось «высшее образование» кинокомпозитора.

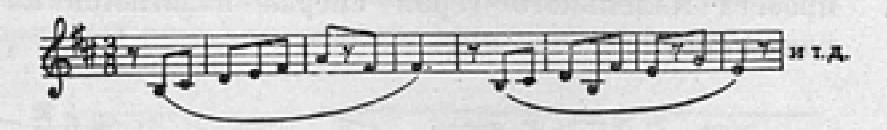
...А композиторская работа шла своим чередом. В 1959 г. вышел фильм «Юность наших отцов» с музыкой Таривердиева. Это была дипломная работа режиссеров М. Калика и Б. Рыцарева. Музыка к фильму, включавшая развернутые симфонические эпизоды и хоры, вошла и в диплом композитора, и в программу, представленную им при вступлении в Союз композиторов СССР. Звучит хорошо, не правда ли? Эх, почаще бы такое слышать...

В следующем году — неудача, разделенная со всем постановочным коллективом фильма «Десять шагов к Востоку» (режиссеры В. Зак и Х. Агаханов). Но на этой неудаче М. Таривердиев сумел все же и поэкспериментировать, и весьма интересно. Он начал отходить от больших оркестровых массивов и искать тембральной выразительности. Вспомните первую часть фильма — «морзянку», включенную в музыкальную ткань, ее перекличку с роялем. Эксперимент тут заключался в том, что «морзянка» тонально варьировалась при помощи генератора.



М. Таривердиев

Прошел еще год, и Таривердиев продемонстрировал, помимо прочих качеств, самое ценное в художнике — собственный голос, собственный творческий метод. Я говорю о фильме «Длинный день» (режиссер Р. Гольдин), в котором отчетливо и последовательно осуществлено не лейт-тематическое музыкальное решение, а лейт-тембровое — дело в отечественном кино достаточно новое и неизведанное. Многим, думается, запомнилась неприхотливая тема вальса, все очарование которой — в характере ее звучания:



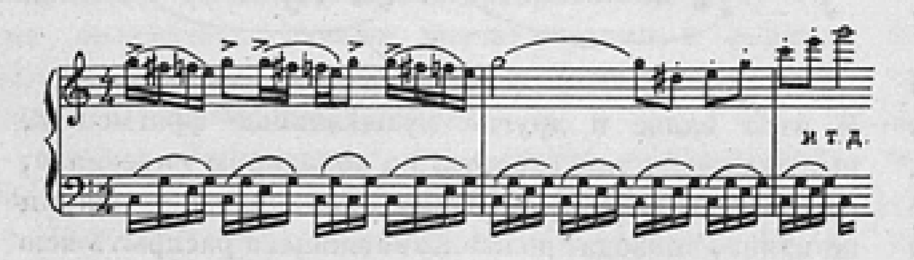
И этот вальс и другие музыкальные фрагменты, выстроенные, так сказать, на локальном материале, группируются вокруг центрального эпизода — аварии на кране, эпизода, долженствовавшего раскрыть всю философию вещи, величие духа советских людей, их самоотверженность, честность. Здесь — впервые и единственный раз в фильме — композитор вводит героически-приподнятый тембр трубы.

Фильм не стал, как говорится, событием. Но каждый из его создателей все же нашел применение своему таланту: об этом свидетельствует пресса, особо отметившая некоторые бесспорные удачи операторов и композитора. Что касается последнего, то мне представляется бесспорной удачей нахождение самого принципа лейт-тембровости. В этой находке — неисчерпаемые возможности! Вспомните: если, скажем, вышеупомянутый вальс, исполненный аккордеоном и флейтой (!), нес в себе — говоря популярно — выражение тяги к чистому, ясному, светлому, что заложено в каждом из нас, то реверберированная труба в эпизоде аварии раскрыла самим тембром своим образ «настоящей человечности» или лучше — «человеческой настоящности» ...

А теперь — несколько слов о фильме «Человек идет за солнцем» («Наконец-то!» — скажет читатель). Прежде всего отдадим должное удачной (для композитора, но не только для него) драматургии молодого В. Гажиу и М. Калика; затем отметим, что, судя по многим приметам, М. Калик — режиссер того редкого склада, который придерживается принципа «твори сам и творить дай другим» или, говоря серьезно, который понимает синтетичность киноискусства не формально, а глубоко. Может, и некоторые изъяны его картин — результат недостаточного «единоначалия», что ли? Не берусь судить; уж лучше такая недостаточность, чем...

Но я отвлекся. Итак, для Таривердиева «Человек идет за солнцем» — картина определенно этапная, и не только из-за ее успеха, но и в связи с постановкой и решением определенных композиторских проблем. Здесь Таривердиев в полную силу отрабатывает свой принцип лейт-тембральности.

«Извечность» темы — стремление к свету, «бег» к солнцу, покуда жив человек,— подсказала композитору попытку сочетания старинных инструменто-тембров (клавесин) с самыми современными. Если этому необходим ярлычок, пожалуйста: «неоклассицизм». А если без ярлычка, то, скажем, тема пробега маленького героя сперва излагается на клавесине:



А затем эта же тема звучит в рояле, используемом в нарочито «современном» тембральном и ритмическом качестве. Вторая тема — тема солнца — во всех случаях поручена трубе и получает поначалу некое самостоятельное развитие. И если тембр рояля «отыгрывается» в вечерней песне (это странный мир: ушли люди, улицы опустели, вспыхнули искусственные солнца...), то к кульминации фильма — пробегу героя навстречу восходящему солнцу — отыгрывается труба, впервые смыкаясь здесь с роялем — выразителем современности. (Следовало бы извиниться перед музыкальной частью читателей журнала за вольное обращение с музыкальным материалом и таким «лобовым» переводом музыки на разговорный язык... Но — это ведь не музыковедческий разговор, а киноведческий.)

Скупость тембров — составная часть этого принципа: только так могла быть достигнута удивительная прозрачность музыки, адекватная всему строю фильма.

Интересна тут сама «кухня», композиторская технология. Вспомните второе смыкание всех лейттембров в финале — утро в городе — вот та «печка», от которой все началось. По-прокофьевски точно выстроив этот полифонический эпизод, композитор начал затем отделять, сепарировать его составляющие, образуя из них самостоятельные величины — голоса́-тембры. Так возникли лучшие, наиболее убедительные эпизоды партитуры. Но так (то есть по тем же законам) получились и некоторые провалы: тут неизбежна цепная реакция.

Неудавшийся, по общему как будто мнению, эпизод с танцующими девушками тематически предвосхищает ночную песню «Твои глаза», обретшую широкую популярность. А сама эта песня по причинам, от композитора не зависящим, оказалась в конечной редакции фильма соотнесенной не с тем изобразительным материалом, для которого предназначалась. Так, слово «понимаешь» («Понимаешь, твои глаза — полушарий карта...») падает в нынешнем варианте фильма на портрет мальчика, тогда как предназначалась вся эта фраза панораме по лицам посетителей вечернего кафе, лицам людей, мечтательно погруженных во внутренний смысл песни... Взамен развернутого философского эпизода — проходная сценка на тему «шел по улице малютка», с которой песня просто «не монтируется».
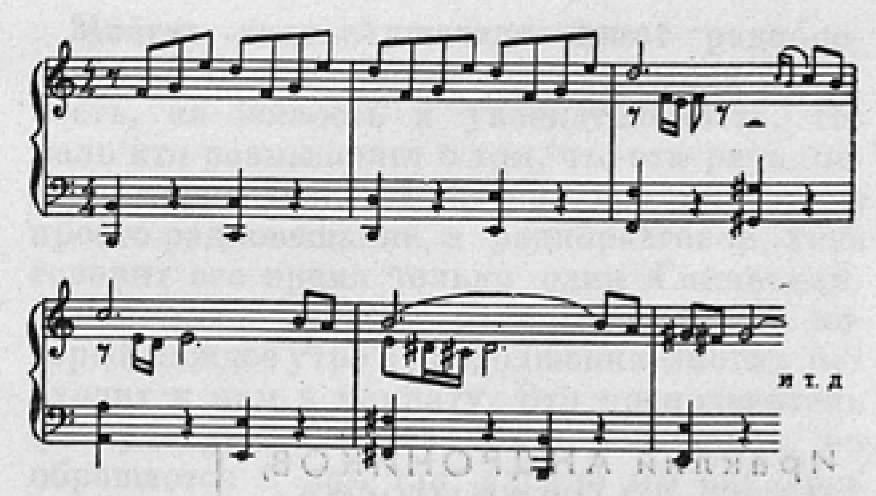
Мелочь? Маленький ляпсус? А вы прикиньте-ка: за что в основном ругали фильм и режиссера, признавая за ними лишь «формальный блеск»? Не за «неглубокую» ли философию? Вот так-то она и становится неглубокой, когда задумано — одно, а монтируется — другое...

Я не разглашу особого секрета, если скажу, что и режиссер и композитор рассматривают этот свой фильм как глубокую разведку, подготовку и прелюдию к следующему фильму...

Тонкий и лирико-иронический стиль Таривердиева весьма чувствителен к столкновениям с...— как бы это определить поделикатнее? — ну, с «бытоописательным» анализом, что ли. Поэтому едва ли принесут ему (и фильмам) особые лавры встречи с режиссерами, тяготеющими к бытописательству, к тому, что довольно неточно называют «прозаическим» письмом. В общем, я хочу сказать, что попытка свести Таривердиева с таким сильным и сложившимся режиссером, как Александр Зархи, была, повидимому, не совсем продуманной и обоснованной— как не совсем удачным оказалось и обращение режиссера к литературному произведению В. Аксенова. Но это опять-таки особая тема. Так или иначе, «Мой младший брат» лично меня убедил куда меньше, чем «Высота» или даже «Люди на мосту»,— в том числе и в музыкальном отношении.

Таривердиева привлекла в сценарии (вернее в режиссерском ви́дении темы) скорее всего все та же «извечность» человеческих «вопросов». Композиторский замысел возник, возможно, из постулата: каждое новое поколение рождает своих Ромео и Джульетт... Недаром же тема любви решена в фильме через Органную фантазию Баха. Это центральное (по композиции фильма) музыкальное «ядро» образует и материал для «смычки» современных тем с баховской темой; это же ядро образует и симметричное обрамление повествования. Недостающие звенья представляют собой либо выжимку, экстракцию, либо слияние, шутливый конгломерат того и другого. Особенно удачной представляется мне в этом отношении увертюра-песенка, построенная на баховских оборотах, но исполненная в ультрасовременном тембральном, ритмическом и фактурном характере. Эта полифоническая тема ярка и броска именно тем, что ее «баховская токкатность» совершенно неожиданна по исполнению: в качестве о р к е с т р о в ы х голосов здесь применены два ч е л о в е ч е с к и х голоса...

Позже, на проходах Димки, по контрасту с органом выступит квази-импровизирующий рояль; в свободной фантазии переплетутся тема вальса-песенки и баховская органная тема — это по-настоящему здорово смешно и доходчиво.



Музыкальная логика фильма требовала, на мой взгляд, откровенных цитат в двух эпизодах — на пляже и в ресторане. Тут бы ввести что-нибудь не только знакомое, но даже заезженное — пусть прозвучала бы хоть издевка над пошлостью, хоть иная утилитарно-моральная мыслишка. Но композитор почему-то согласился сочинять оригинальную музыку. Что́ она выражает, я так и не понял и отношу это за счет своей несообразительности. Я воспринял музыку пляжа и музыку ресторана как сугубо иллюстративные фрагменты, нарушающие общий строй фильма. Помнится, в предыдущей работе Таривердиев — без всякого ущерба для себя и для фильма «Человек идет за солнцем», а только на пользу ему — дважды применил музыкальную цитату: песенку на мотогонках и траурный марш Шопена, исполненный нарочито фальшивящим оркестром,— на похоронах. Зритель оценил обе цитаты по достоинству...

Существенное обстоятельство: М. Таривердиевым написаны вокальные циклы на слова В. Маяковского, Л. Мартынова, А. Вознесенского. Вот и складывается «современное»!

...Молодые композиторы приходят в кино. Их уже немало, и самое радостное — что все они р а з н ы е в диапазоне — от психологически-трагедийного В. Овчинникова («Иваново детство») до... (ладно, обойдемся без эпитетов), скажем, до Н. Каретникова или А. Зацепина. Привлечение композиторской молодежи в киноискусство — дело не менее важное, чем привлечение молодежи писательской. То и другое — приметы времени, веление дня.

Ираклий АНДРОНИКОВ,
Манана АНДРОНИКОВА

Заметки о телевидении

1

Все, что происходит на театральной сцене и на экране кино, происходит между героями. Зритель сопереживает происходящее. Он может и волноваться и плакать, но ни в театральном, ни в кинематографическом действии он не участвует; действие совершается на его глазах, но герои живут своей жизнью, горестями и радостями делятся друг с другом и ведут себя так, словно зрительного зала не существует — между ними и публикой проходит невидимая преграда, которую Станиславский назвал «четвертой стеной». Она не нарушается даже в тех случаях, когда театральное действие переносится со сцены в зрительный зал.

По законам «четвертой стены» построена вся мировая драматургия. Бывают, разумеется, исключения, вроде гоголевского: «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!» — слова, с которыми в финале «Ревизора» городничий обращается к публике. Но эта реплика разрушает условность театрального действия и звучит как голос самого автора.

Телевидение, в отличие от театра и кинематографа, с каждым днем все шире использует прямое обращение к зрителю. Мы ежедневно и подолгу слушаем с телеэкрана собеседника, рассказчика, лектора, то есть воспринимаем речь, которую нельзя представить звучащей с экрана кино. Обращаясь непосредственно к зрителю, телевидение ломает «четвертую стену», отделяющую от зрителя фильм и спектакль.

Но можно ли считать основным признаком какого-либо искусства преодоление этой воображаемой преграды? Ведь не существует же этого невидимого барьера в представлении эстрадном?

Не существует! И именно это более всего определяет разницу между эстрадой и театральным спектаклем. Не занавес, нет! Древнегреческие трагедии разыгрывались без занавеса, в центре амфитеатра, но никто и никогда не относил их по этому признаку к жанру эстрады.

И в театре и на эстраде идет представление. И на театральных подмостках и на эстраде звучит слово. Но в театре действующие лица живут своей особой жизнью, от зрителя независимой; на эстраде — актеры апеллируют к зрителю, а часто прямо к нему обращаются. И законы «четвертой стены» таковы, что театральный спектакль может быть даже «переброшен» в зрительный зал и при этом остается театром, а эстрада, не сходя с подмостков и даже пользуясь занавесом, — зрелище, обращенное к зрителю, молчаливому соучастнику эстрадного представления.

В еще большей степени зритель соучаствует в телевизионном действии, и особенно в тех передачах, в которых к нему обращаются просто как к собеседнику.

2

Ставился телевизионный фильм. Вернее, его обещали поставить. В основу сценария был положен рассказ-монолог, а зрительный ряд, по замыслу автора, должен был «иллюстрировать» то, о чем повествует герой.

Продолжаем обсуждение творческих проблем взаимосвязи кино, театра и телевидения, начатое статьями: «Поглядим на дорогу» Михаила Ромма (1959, № 11), «Телевидение становится искусством» Андрея Донатова (1962, № 1), «Убрать заградительные знаки» Георгия Товстоногова (1962, № 2) и др.

Киностудия приняла телевизионный заказ, но ни один из режиссеров за фильм не брался.

— Но почему же?

— Монолог на экране может длиться не больше минуты.

— А как же на телевидении?

— Так то телевидение!..

Вольно или невольно в этой короткой реплике кинорежиссер — и кинорежиссер опытный — определил разницу между словом, звучащим с экрана кинематографа, и словом, обращенным к «радиозрителю»...

Радиозритель. Телеслушатель. Мы назвали сегодняшнего телезрителя, как тридцать лет назад называли первых зрителей телевидения, намеренно, потому что сами эти слова подсказывают нечто очень существенное, обращая нас к первоистокам телеискусства.

Его родословную принято вести в первую очередь от кинематографа. И этим родством «по экрану» (в самом деле очень существенным) объяснять чуть ли не все особенности и законы его выразительных средств. Часто приходится не только слышать, но и читать, что телевидение — это малоэкранное кино, что своих специфических путей развития, исключая разве событийные передачи, оно не имеет, что телевидение должно развиваться и впредь только по законам кинематографа.

С этим согласиться нельзя, потому что функции слова в телевидении и на киноэкране различны, ибо слово на телевидении работает иначе и имеет совсем другую природу. Над этим стоит задуматься.

3

Телевидение в родстве не только с кино. У него есть другой предшественник и, кстати, ровесник кинематографа — радио. Радио, которое шестьдесят лет входило в нашу жизнь и так же воспитывало наш слух, как кино воспитывало глаз. Благодаря кино и радиотелевидению сегодня человечество не только видит мир, но и слышит мир иначе, чем несколько десятилетий назад. Однако, в отличие от кинематографа, радио почти совсем еще не осмыслено как влиятельный жанр искусства, имеющий собственные законы. А вместе с тем не осмыслена и функция слова в эфире. Над этим пора задуматься тоже.

Многие радиослушатели ценят радиорепортажи Вадима Синявского за эмоциональность, за живость и увлекательность. Но мало кто размышляет о том, что эта речь, позволяющая «видеть» футбольное поле, — не просто радиовещание, а радиоразговор, хотя говорит все время только один Синявский.

Вспомним другого радиособеседника, который каждое утро в продолжение многих лет входит к нам в комнату. Это преподаватель физкультуры Гордеев. Поздоровавшись, он обращается к нам так, словно мы виделись с ним накануне. И такова сила обращенного слова, что, выполняя команды Гордеева, мы, радиослушатели, то и дело ловим себя на мысли, что он нас действительно видит.

Мы с интересом слушаем по радио чтение телеграмм, газетных материалов, корреспонденций — тут радио выступает в роли звучащей газеты. От информации мы другого не ждем. Но вот сухие статьи под названием «советы» и «беседы» слушать трудно и скучно, ибо под жанром беседы всякий из нас подразумевает совершенно иное.

Пока что радио реализовало только малую часть своих гигантских выразительных возможностей. И тем не менее оно знает удачи, удачи принципиальные, которые не под силу ни кинематографу, ни театру.

В. И. Качалов мечтал сыграть Дон-Кихота. Но сценические данные этого замечательного артиста — красивого, импозантного, статного — противоречили представлению о внешнем облике прославленного героя. Все, кроме голоса. И Качалов сыграл своего Дон-Кихота — по радио. Голос Качалова вызывает в воображении новый образ — образ, отвечающий нашему представлению о герое Сервантеса. Это одна из лучших качаловских ролей и один из самых замечательных Дон-Кихотов.

И еще одна работа Качалова, знакомая каждому советскому радиослушателю, — сцена из пьесы Горького «На дне», в которой он один играет и Сатина и Барона.

Диалог этот Качалов начал исполнять на эстраде. И это было прекрасно. Но именно оттого, что по радио мы не видим актера, впечатление становится не меньшим, а большим. Каждый раз, когда в эфире звучит эта запись, мы верим, что разговаривают действительно двое. И испытываем какое-то особое удовольствие, заставляя себя вспоминать, что Качалов играет один.

При всех своих уникальных достоинствах эти радиопередачи не исключение. Апеллируя к воображению слушателей, радио легко переносит нас с континента на континент, из одного века в другой и «ориентирует» нас во времени и в пространстве с не меньшей свободой, чем кино, но делает оно это с помощью обращенного слова — речи, адресованной радиослушателю.

Самый существенный недостаток привычного сравнения телевизионного искусства с искусством кино кроется в том, что, сопоставляя только изобразительный ряд, это сравнение совершенно игнорирует силу слова.

Эйзенштейн писал, что поставленные рядом изображения могилы и женщины в трауре дают новое смысловое качество, новый образ — образ вдовы. Такой принцип «иероглифических» сопоставлений, утвердившийся еще на экране немого кинематографа, в значительной степени продолжает определять связь зрительных и смысловых понятий и на современном киноэкране, ибо в кино слово подчинено законам киноизображения. А на телевидении оно живет в своем самостоятельном качестве. И зрительный ряд в телевидении определяет оно. Таким образом, речь идет о диаметрально противоположных явлениях: в кино функцию слова определяет собой зрительный ряд, на телевидении — зрительный ряд определяется словом. Вот почему мы и считаем, что ставшее обычным отождествление телеэкрана с экраном кино — неверно. Усиленно подчеркивая родство изобразительной стороны телевизионного и кинематографического действия, это сопоставление совершенно игнорирует различие их словесной основы: диалогического начала в кино и монолога, обращенного к зрителю, — на телевидении.

А между тем именно в этом, а вовсе не в размерах экрана надо искать глубокое и принципиальное отличие, существующее между телевидением и кино.

4

В подходе к материалу, передаваемому по телевидению «с натуры» и зафиксированному на кинопленке, всегда надо учитывать одно существенное различие. Оно обусловлено временем: всегда реальным на телевидении, в живой передаче и, как правило, условным — в кино.

Как-то в одной из статей приводился удачный пример: кино может показать человека, снимающего перчатки, и в следующем кадре — висящее на гвозде пальто. Такая последовательность читается: человек разделся. В этом случае кино не «расшифровывает» действия, а только обозначает его.

Действие, происходящее перед телевизионной камерой в данный момент, протекает не в условном времени, а в реальном: пальто не может оказаться на вешалке, прежде чем герой успел его снять. А если окажется, то зритель справедливо решит, что это пальто другого. Телевидение не способно показать фрагменты футбольного матча, если оно ведет передачу непосредственно со стадиона. Оно не может так свободно распоряжаться временем, как кино. У телевидения свой монтаж, подчиненный течению реального времени, логике события и последовательности повествования.

Телевидение, как и кино, владеет временем настоящим. Но в отличие от кинематографа оно владеет и прошедшим временем, которое в кино является только в виде наплывов и вытеснений, переносящих зрителя в прошедшее или в будущее. Но в пределах этих «наплывов» само действие опять-таки развивается в настоящем.

В отличие от кино телевидение свободно повествует в прошедшем времени. Известны десятки и сотни случаев, когда мы смотрим телерассказ, слушая о событиях не совершающихся, а уже свершившихся. Отсюда становится ясной огромная организующая роль слова, которое во многом должно определить направление и дальнейшие пути телевидения.

Если покажется, что это соображение аргументировано недостаточно, попробуйте представить себе, что зазвонил телефон и вы, приглушив звук включенного телевизора, продолжаете смотреть на экран. Идет кинофильм. Слов нет, но по характеру действия, жестам, мимике, поведению героев, по монтажу изобразительных планов, вы, упуская отдельные детали, продолжаете улавливать основную нить повествования. И то, что совершается за «четвертой стеной», в целом остается понятным.

Но представьте себе, что телевизионное действие было обращено к вам. Вам рассказывали. Выключив звук, вы тотчас же упускаете нить сюжета, ибо то, что вы видите на экране, — только зрительное сопровож-

дение обращенной к вам речи, это иллюстрация, не имеющая самостоятельного значения.

Теперь представьте себе видеотелефон: вы слышите голос собеседника и видите мимику, жесты, обстановку, которая его окружает. Звук выключен — изображение теряет смысл. Изображение погашено, но «обедненный» разговор все-таки продолжается. Нечто похожее происходит на телевидении.

Само собой разумеется, мы не хотим сказать, что изображение не играет роли на телевидении. Нет, мы хотим сказать: играет очень большую роль, но не первую.

Итак, основой телеискусства принято считать зрительный ряд. Мы предлагаем внести существенный корректив: основа телевизионного искусства, его «рычаг», его «поворотный круг» — обращенное к зрителю слово.

5

Несколько лет назад, когда телевидение, по существу, только еще начиналось, на телеэкране появился человек, который стал рассказывать историю киноискусства, иллюстрируя свои беседы фрагментами старых фильмов. Это был киновед Г. А. Авенариус. Его слушали, закрывая телефоны подушками, шикая на детей.

И странное дело, фрагменты знаменитых кинокартин, поясняющие его увлекательные рассказы, становились в его передачах едва ли не интереснее, чем в самих фильмах. Не только потому, что о них говорил умный и тонкий человек. Они обретали это новое качество прежде всего потому, что были включены в обращенную к телезрителям речь.

Каждый раз, когда выступающий входит в контакт с аудиторией, когда он обращается к ней не формально, а естественно, органически, — передача превращается в принципиальную удачу телеискусства. Об этом хорошо писал покойный Владимир Сапшак, замечавший, что Корней Иванович Чуковский, даже когда он читает по книжке, воспринимается как увлекательный собеседник, потому что ведет он себя с той непосредственностью, непринужденностью и свободой, как если бы сидел у себя дома или читал отрывки новой работы в гостях.

Телевидение — это своеобразный «рентген». Телекамера мгновенно «ловит» даже и умело замаскированный наигрыш, заученные приемы, позу. Зато как естественны на экране Юткевич, Образцов, Юренев... Они интересны не только тем, ч т о они говорят, но и тем, к а к они говорят. Интересны и значительны потому, что благодаря свободной манере живого, непринужденного общения с телеаудиторией выявляются их вкусы, взгляды и самый ход их мышления.

Свободно выражают себя на бумаге многие. Но мало кто умеет с такой же полнотой раскрыться на телеэкране.

В тех, кого мы назвали, сочетаются очень важные для выступлений по телевидению качества — собеседников и ораторов, которые дают им возможность сохранять тон интимной беседы, обращенной к многомиллионной аудитории. Одного из этих двух качеств недостаточно: некоторые даже и опытные ораторы, попадая в телестудию и не видя слушателей, начинают говорить так, словно они выступают на многолюдном собрании. И забывают при этом, что их речь звучит в комнате.

Это умение интимно разговаривать с миллионами сравнимо, если можно применить здесь эти слова, с даром «разномасштабного» ви́дения — с умением мысленно воображать перед собой аудиторию малую и вместе с тем неисчислимо огромную.

Телевидению нужно подобие беседы, ведущейся за столом. Это должно стать законом, если телевидение хочет научиться говорить с телезрителем, советовать ему, рассказывать. Нечаянная запинка, замена слова, ненавистные блюстителям гладкой, безликой, обкатанной фразы, — все эти шероховатости должны считаться не только допустимыми, но и законными, ибо дело идет о живой речи. И она должна быть похожа на речь живую, естественную. Разве не ясно, что рождение умной и интересной мысли, за которой следит телезритель, важнее, чем соблюдение «гладкого» слога, если эта гладкость мешает рождению мысли?

6

Слово звучит не только в телевизионной беседе. Оно звучит в передачах с места события, в спектаклях и фильмах, которые показывает нам телевидение. И, конечно, в каждом из этих случаев функция слова различна.

Будем справедливы и скажем, что событийные передачи по телевидению часто бывают болтливыми и телерепортеры не всегда угадывают, как поразительно иногда само по себе то событие, о котором они говорят, и что бы-

вают моменты, когда слова не нужны. Лицо космонавта на мелькающем изображении, принятом с орбиты его полета, превосходит все, что можно в этот момент сказать. И хорошо, если в такие минуты репортер не вступает в состязание с изображением и не пытается дублировать его. После — да. Но это будет уже не комментарий, а попытка развить впечатление, осмыслить его.

Одной из самых сильных репортажных передач телевидения за последнее время была встреча семьи Бочаровых с дочерью, пропавшей ребенком во время войны и воспитанной в польской семье. Ее наконец нашли. И вот на экране — Белорусский вокзал, поезд, подходящий к перрону, и вместе с семьей Бочаровых тысячи людей, которые вчера узнали об этом событии по телевидению и пришли на вокзал, чтобы стать не только его очевидцами, но и участниками.

На следующий день мы снова в качестве телезрителей встречаемся с семьей Бочаровых, с семьей Рыдзиковских, вырастивших русскую девочку, с самой Людмилой Бочаровой-Рыдзиковской и ее мужем. Высокий ранг этой передачи не только в необычайном достоинстве, с каким эти люди держались и говорили. Но и в том, что ведущий и составитель этого телеповествования Л. Золотаревский удивил нас не количеством слов, а умным построением передачи, напряженным сюжетом, который развивался на телеэкране в продолжение трех дней.

Несомненно, что словесное сопровождение этого же сюжета, снятого для киножурнала, должно быть другим. В документальной картине слово будет звучать не только сейчас, не однажды — оно будет звучать во времени, восприниматься в иных исторических обстоятельствах. Но будет ли этот сюжет демонстрироваться после один или он войдет в монументальное киноповествование о времени,— сопровождающему его слову надо придать особые свойства.

7

Телевизионным событием может быть не только встреча на вокзале, на аэродроме, не только пуск новой домны, но и событие в искусстве — музыкальный конкурс имени Чайковского, гастроли французского Национального народного театра, торжественный концерт, посвященный памяти Пушкина.

Транслируя концерты, спектакли, эстрадные обозрения, телевидение предоставляет свой экран другим жанрам искусства. Не больше. Специфические свойства самого телеискусства здесь строго ограничены документальным характером таких передач.

Как ни странно это звучит, но телевидение из театра и концертного зала тоже ведет репортаж. Репортаж особого рода — художественный. Но не в нем следует искать специфические черты художественного телевидения. Смешивать эти понятия — все равно, что мерить одной мерой художественную кинематографию и кинохронику.

Каждое из искусств говорит само за себя. Транслировать другие жанры искусства по телевидению надо профессионально, тактично, умно. А это само по себе уже большое искусство. И оно не нуждается ни в каких комментариях, кроме тех, которые нужны, для того чтобы понять представление. Нам достаточно услышать от диктора то, что напечатано в театральной программе, чтобы почувствовать себя «как в театре». И тут дело не в том, что диктор сообщил нам содержание программы. Он «повел» нас в театр — его слово соединило нас, сидящих у телеэкрана, с теми, кто сидит в зрительном зале. Если бы их не показывали, передача была бы другой. Появление зрителей на экране телевизора, их аплодисменты, их смех сохраняют для телезрителей смысл и ощущение художественного и общественного события.

Но представьте себе, что тот же спектакль перенесен в студию. Здесь, казалось бы, вступают в силу собственные законы телеискусства — законы телевизионного монтажа, телевизионного времени, умение приблизить зрителя к действию пьесы, более того, умение показать внутренний мир героев средствами телевидения.

Но это еще театр, спектакль, подчиненный театральным законам. И действие его, даже и показанное «крупным планом», даже и приближенное к зрителю, происходит все за той же «четвертой стеной». Этот спектакль может и волновать и увлекать, но зритель — не собеседник, не соучастник и не партнер. Он — только зритель.

Предсказать, как будет развиваться телевизионная драматургия, пока еще трудно. Но сегодня ясно одно: главные, принципиальные завоевания телевизионного искусства совершает обращенное к зрителю слово.

Ливиу ЧУЛЕЙ

Условность сцены и условность экрана

Думаю, что интерес, который я испытал, читая статью режиссера Г. А. Товстоногова, был вызван не только чисто профессиональными его суждениями, вытекающими из большого опыта этого художника, но и остротой, с которой он поставил вопрос о появлении нового этапа в историческом развитии искусства, этапа, определяемого новыми социально-экономическими условиями и новейшими научными достижениями нашего времени.

Не замыкаясь в узких рамках «своей» профессии, Товстоногов улавливает, мне думается, одну из главнейших черт нынешнего этапа развития искусства — противоречие, вытекающее из крайней специализации людей нашей эпохи. Противоречие заключается в том, что, как это ни парадоксально, перед специалистом возникает необходимость охватить все более и более разнообразный круг знаний в смежных и более отдаленных областях деятельности.

Мне кажется, что с точки зрения эстетической теории основная ценность статьи — наблюдение того факта, что точные границы всякого искусства, а также границы между искусствами и науками становятся более зыбкими, передвигаются. Речь идет уже не только о том, что они связаны общей идеологической базой, но и о их взаимовлиянии, взаимопроникновении.

Означает ли это необходимость появления художников ренессансного типа? Я полагаю — и да и нет. Нет — если иметь в виду поле практической деятельности. Да — если иметь в виду разнообразие занятий и интересов, накопление знаний. Нет — в смысле невозможности охватить многие отрасли человеческой деятельности, каждая из которых развилась в такой степени, что немыслимо посвятить себя нескольким сразу, без опасности впасть в дилетантизм. Да — в смысле интереса, который люди эпохи Ренессанса испытывали к разнообразным проблемам научно-культурной эволюции, интереса, который является характерным и для современного художника или ученого, сознающего свою ответственность перед временем, в которое он живет.

Отмеченное выше взаимопроникновение художественных и научных областей человеческой деятельности является, по существу, одним из эффективных, я бы даже сказал, материальных факторов, определивших необходимость появления тезиса XXII съезда КПСС о многостороннем развитии человеческой личности в коммунистическом обществе. И хотя статья Товстоногова не уточняет внутренней связи между этими двумя явлениями, я считаю, что в этом состоит ее философский вклад в науку об искусстве, вклад, вытекающий из марксистского образа мышления автора.

•

Что касается непосредственной связи между театром и кинематографом, я полностью согласен с точкой зрения, изложенной в статье «Убрать заградительные знаки». Взаимное влияние этих двух видов искусства неоспоримо. Разумеется, при этом, как указано в статье, средства выражения одного искусства не подменяются средствами выражения другого.

Отмеченное автором статьи родство художественного кинофильма и театрального спектакля, являющихся и тот и другой произведениями драматического искусства, позволяет нам, как я полагаю, сделать еще один вывод и сказать, что цель спектакля и фильма, как драматических произведений, одинакова. Я часто спрашивал себя: почему люди идут в театр, почему люди идут в кинематограф? Можем ли мы считать эту необходимость просто желанием развлечься? Думаю, что нет. Театр не мог бы сохраниться в течение многих столетий и кинематограф не привлекал бы такое огромное число зрителей, если бы их существование основывалось только на этом. Я думаю, что человек приходит в театр или в кинематограф потому, что оба эти вида искусства обладают способностью вводить зрителя в свой внутренний мир и таким образом побуждают его к работе мысли, к сравнению всего того, что называется его мировоззрением, с окружающим миром. Я думаю, что подлинные произведения и того и другого вида искусства вызывают процесс проверки совести зрителя. Оба они обладают способностью выявлять главное, обобщать явления жизни. Они способны как бы сконцентрировать обширный мир, в котором мы живем, в пределах мира, ограниченного рамкой экрана или сцены.

Возьмем классический пример: в «Гамлете» весь большой мир сведен к датскому двору. Этот мир в смятении, там царит хаос, и хаос этот моральный. Гамлет чувствует себя ответственным за восстановление нарушенного порядка:

> ... Распалась связь времен.
> Зачем же я связать ее рожден!

Сознавая жертвы, которых требует подобная задача, он приносит их, отказывается от любви и в конце

концов уничтожает главный источник болезни, жертвуя при этом своей собственной жизнью и жизнью других. Но моральный порядок в рамках «гнилого» мира Дании восстановлен.

Публике нужно восстановление этого морального порядка. Это своего рода happy end трагедии, и я думаю, что зритель приходит в театр (и в кинематограф) ради подобного happy end'а. Каждая новая пьеса, каждый новый фильм, если это настоящие произведения искусства, укрепляют веру зрителя в то, что его повседневные, ежечасные старания бороться за лучшее являются обоснованными, необходимыми.

●

Разумеется, одна эта общая цель не может еще объяснить взаимного влияния, которое испытывают ныне театр и кино.

Остановимся, например, на архитектуре зрительных залов. Вначале фильмы демонстрировались в театральных залах, и все оборудование заключалось лишь в экране и проекционной будке. Специфическая функция кинематографического зрелища определила новую архитектурную конструкцию — кинематографический зал. Любопытно, однако, что современные театральные залы все больше и больше начинают походить на эти кинозалы.

Появление широкого экрана рождает и в театре желание иметь расширенную сцену или даже панорамную сцену вокруг зрителя. Я позволю себе сослаться на высказывание известного советского театрального режиссера и художника Николая Акимова, который говорит, что в современных пьесах место действия часто меняется, что актер теперь действует не перед разрисованными кулисами, а в трехмерных декорациях. К этому прибавляется и тот факт, что в настоящее время зритель (быть может, под влиянием кинематографа) привык к динамическому развитию сюжета. Отсюда вытекает необходимость, продолжает Акимов, построить фундаментально новую сцену, рамка и площадь которой приобрели бы значительные динамические свойства.

Панорамное движение, используемое в кинематографе, много раз пытались воспроизвести в театре при помощи вращающейся сцены, как активный динамико-драматический фактор. Недавно в Париже на третьем фестивале авангардистского искусства режиссер Жак Польери попытался в экспериментальном зале достичь того же эффекта панорамирования, но обратным способом — он сделал зал вращающимся, а сцену расположил вокруг зала.

В то же время, как говорится в статье Товстоногова, в кино ныне создаются настоящие кинематографические произведения с одним лишь местом действия. Достаточно вспомнить фильм Сиднея Люмета «Двенадцать разгневанных мужчин». Несмотря на то, что все действие происходит в комнате присяжных заседателей, фильм подлинно кинематографичен. Не оттого что он показывает нам разные места действия, а потому, что с микроскопической точностью следит за различными психологическими состояниями персонажей. Камера, которая в других фильмах является как бы регистратором различных мест действия, превращается здесь в инструмент анализа внутреннего мира, в своего рода психологический микроскоп. Никак нельзя назвать этот фильм экранизированным спектаклем, и все же влияние театра в нем очевидно, и влияние это в данном случае плодотворно.

●

В румынском театре в исполнительском искусстве кино сыграло в определенный момент большую роль. Под его воздействием актеры старались отказаться от театрально-преувеличенной манеры игры. Новая, естественная манера игры явилась как бы одним из элементов обновления устаревшей, риторической театральной традиции. Однако со временем эта новая актерская манера породила театр с интимной окраской, «камерный», и поэтому современная режиссерская тенденция в румынском театре заключается в противодействии этому влиянию кинематографа. «Кинематографическая» манера речи и сценического поведения актеров обедняет театральный спектакль, ибо гамма средств выражений актера в театре является гораздо более широкой. В кино актер гораздо в большей степени, чем в театре, вкладывает себя в свой персонаж. Часто в фильме чрезмерно выразительное, яркое исполнение кажется нам театральным. Например, из двух актерских работ в фильме «Пожнут бурю» (режиссер Стенли Крамер) исполнение Спенсером Трэси роли адвоката Драммонда более кинематографично, чем игра Фредерика Марча (Брэди), которая является более театральной. Впрочем, американские актеры называют этот метод «over acting», то есть «сверхигрой». Я думаю, что если актер театра обладает широкими исполнительскими возможностями, переходя границы, характерные для его личности, то в кино актер наиболее выразителен, когда использует разносторонние аспекты именно своей личности. Отсюда и необходимость, чтобы киноактер более, чем актер театра, воплощал в себе определенный современный тип. Имеются редкие счастливые случаи, когда актер совмещает в себе качества «актера личности» (киноактера) и «актера исполнительства» (театрального актера). Таков, например, по-моему, крупнейший актер кино и театра Николай Черкасов. В последнее время у меня создалось впечатление, что в советской кинематографии возникло стремление к этому различию. Появление таких имен, как Сергей Бондарчук,

Евгений Урбанский, Алексей Баталов, Татьяна Самойлова, показывает, что советские кинематографисты понимают, как важно для киноактера привносить в роль свою личность. При более внимательном изучении список этих имен, разумеется, может быть гораздо больше. Мне кажется типичным в этом отношении французский актер Жан Габен. Он никогда не одинаков в своих ролях, и все же во всех персонажах, которые он играет, большую часть занимает он сам. В театре чаще всего актер скрывает свою личность, подчиняя ее личности персонажа; в фильме актер может передать персонажу очарование и характерные черты своей личности.

●

Разумеется, в той степени, в которой и театр и кинематография являются видами искусства, они подвержены условности. Современная кинематография старается скрыть присущую ей степень условности правдивостью (правдивостью, которая через несколько лет наверняка покажется нам столь же условной, какой кажется нам теперь «правдивость» немых фильмов). Правдивость — качество, которое следует постоянно обновлять, отражая новые аспекты жизни как в их глубине, так и в их внешнем проявлении.

Мне кажется, что современный театр, наоборот, подчеркивает свою условность. Тем самым правдивость под более открытым покровом условности театра проявляется перед нами в своей сущности более убедительно. Я полагаю, что разница лишь в методе. Киноактер должен быть как можно более правдивым, но средства для достижения этого должны быть сугубо кинематографичными и лежать в пределах искусства. Сколько раз смешивали реализм киноактера с игрой просто сдержанной, с маской простоты, и все же нас не может не удивлять, что эта сдержанная манера игры, основанная на внутреннем выявлении чувства, некоторое время считавшаяся современной, ныне может показаться у иных актеров устаревшей. Дело в том, что в рамках этой «кинематографической простоты» появился шаблон, появились готовые решения для той или иной ситуации. Это искусство, основанное не на вечно изменяющейся жизни, а на той или иной, бывшей ранее современной, форме искусства, которая в свое время правдиво отражала жизнь, но ныне мертва.

Подобной манере игры противостоит подлинно современное актерское искусство. Лучшие актеры наших дней во всем — во взгляде, в жестах, в манере поведения — несут современное дыхание жизни, либо со всем прекрасным, что в ней есть, как, например, в замечательном исполнении молодого актера В. Ивашова в фильме Г. Чухрая «Баллада о солдате», либо со всем прекрасным, что в ней могло бы быть, но терпит моральное крушение в рамках буржуазного мира (как, например, в исполнении Харриет Андерссон центральной женской роли в фильме Ингмара Бергмана «Лето с Моникой»).

Когда я впервые увидел польского актера Збигнева Цибульского в одном из фильмов Анджея Вайды, я попытался определить его поведение как антитрадиционалистское. Мне казалось, что это просто свойственная актеру манера, что Цибульский, стремясь быть современным и простым, доводит новшество до крайности. Я назвал для себя его манеру сложным и, быть может, не вполне подходящим словом «контригра», ибо он выражает каждое состояние не в той манере, к которой мы привыкли, но как раз противоположным образом. Однако, увидев его на экране еще несколько раз, проанализировав его исполнение, я убедился, что речь идет не просто об актерской «манере», что Цибульский действительно очень современный актер, что он противопоставляет привычному — свежие и иногда неожиданные подробности, взятые из жизни и воплощенные с гораздо большей остротой, с большей художественной выразительностью. Я убедился, что Цибульский более реалистичен, чем очень многие другие актеры, быть может, не менее талантливые, чем он. Мне кажется очень важным это постоянное обновление средств выражения, примером которого является актерское искусство Цибульского, чья современность прежде всего в отзывчивости на все новое, что есть в жизни, в отказе от привычных, проверенных приемов.

Впрочем, утверждение Цибульского в его статье, опубликованной в журнале «Филмз энд филминг», что в положительных персонажах он ищет некоторые отрицательные элементы, точно так же как в отрицательных персонажах он ищет и хорошее, почти в точности совпадает с творческими намерениями, выраженными задолго до него крупными театральными деятелями, приверженцами реализма, которые стремились к сложности и не признавали схематичности. Подобное утверждение, как известно, было в свое время высказано и К. С. Станиславским.

●

Я позволю себе отметить еще одно различие между театром и кино, как двумя видами искусства.

Кинематограф имеет силу придавать значимость тексту с философскими претензиями, но не достигающему в действительности философских высот. Я бы сказал, что кинематографу больше, нежели театру, дозволено применять будничный язык. Даже много раз слышанные вещи, которые в театре раздражают, в фильме могут приобрести глубину и свежесть. Быть может, происходит это потому, что в фильме эта житейская философия уже не является некоей абстракцией и при поддержке зрительного

элемента, который включает ее в свой человеческий, социальный, исторический контекст, увеличивает свое значение. Зато высокая философская дискуссия в кино обычно не впечатляет: из-за своей аналитической глубины она приобретает слишком абстрактную форму. (Быть может, причина этому — молодость кино как искусства?) Это не означает, что в фильме нельзя выразить самых глубоких философских идей: я говорил о философии, выраженной в диалоге фильма. Высокие философские идеи, сама идеология фильма должны не провозглашаться, но вытекать из образной сути произведения как вывод. В театре же философская дискуссия слушается с особым интересом. Когда я приступил к постановке в театре «Святой Иоанны» Бернарда Шоу, меня пугала мысль, как примет публика дискуссию между графом Уорвиком и епископом Кошоном в четвертой картине. Когда спектакль был поставлен, мне пришлось признать, что, вопреки моим ожиданиям, настоящий интерес к проблемам, затронутым в пьесе, появляется у публики лишь после этой четвертой картины с ее долгой философской дискуссией. Я не видел экранизации пьесы Шоу, сделанной режиссером Отто Преминджером. Но статьи о фильме, которые я читал, подтверждают мое предположение о том, что в кино эта сцена не могла бы восприниматься с таким же интересом.

В кино философская идея должна быть сформулирована зрителем, когда он выходит из зала: это вывод, с которым он уходит домой. Я мог бы привести пример: в фильме «Голый остров», получившем первую премию на Международном фестивале в Москве в 1961 году, сюжет не затрагивал ни вопросов мира, ни идеи человеческого достоинства, ни идеи солидарности народов. В фильме было просто показано, как женщина и мужчина носят воду. А в конце фильма вам хотелось кричать, что нужно бороться за более достойную жизнь для человечества, за мир, за солидарность.

●

Я думаю, что добавочным фактором, свидетельствующим о связи между театром и кинематографом, является изобразительный критерий. Великолепная театральная пластика, которой, я думаю, позавидует любой режиссер театра, ощущается во всех произведениях великого Эйзенштейна! А какие прекрасные кинематографические кадры можно отделить из группировок, рожденных в скульптурных мизансценах «Иркутской истории» Н. Охлопкова?

Современный кинематограф пользуется опытом, накопленным в живописи и графике. Достаточно вспомнить хотя бы фильм «Дама с собачкой», в особенности первые его части. Бывают случаи и непосредственного переноса композиции и приемов произведения живописи на экран. В качестве примера можно привести некоторые стилизованные фильмы, например экспрессионистский фильм «Кабинет доктора Калигари» или фильм Лоуренса Оливье «Генрих V». Порой проявляется стремление «театрализовать» кинодекорацию — например, в работе художника Жоржа Вакевича в фильме «Рюи Блаз». Здесь, мне кажется, проявляется тенденция ненужной театрализации фильма, когда автор видит связь между театром и кино в чисто внешних приемах. Прямое перенесение образов живописи в произведения театрального искусства или в кинофильм (как, например, в польском фильме «Сегодня ночью погибнет город» где, режиссер ищет образы, напоминающие известные картины, например «Плот Медузы» Жерико) свидетельствует, мне кажется, просто о художественном снобизме. Это опять-таки искусство, копирующее искусство. Гораздо более плодотворными мне кажутся удачные попытки некоторых японских мастеров продолжить в фильмах опыт их национального графического искусства или мексиканские фильмы, тесно связанные с успехами, достигнутыми современной мексиканской графикой. Я всегда спрашивал себя, почему этого явления нет и у других народов с не менее богатыми традициями в изобразительном искусстве (как, например, у индийцев, или египтян, в кинематографии которых можно часто встретить изобразительные приемы, свойственные Голливуду).

●

Разумеется, связь между театром и кинематографией, обусловленная взаимным влиянием этих двух видов искусства, обогащением опыта театрального зрителя, нуждается в анализе, гораздо более глубоком, чем те несколько отдельных мыслей, которые я набросал на бумаге и которые вызваны идеями, выраженными в статье режиссера Товстоногова. Идеи эти я считаю очень важными и актуальными, они отражают новый этап развития кино и театра.

Действительно, настала пора «убрать заградительные знаки», в том числе в области критической мысли, посвященной проблемам взаимосвязи театра и кинематографа.

Я. ВАРШАВСКИЙ

В Леонтьевском

Однажды студийцы показали Константину Сергеевичу этюд, названный ими «Жаворонок». Это была простенькая история о том, как за семейным столом в традиционный весенний «день жаворонка» младшему сыну досталась булочка с запеченной в ней монеткой. Студиец, исполнявший главную роль, очень естественно пережил радость мальчика. Она промелькнула в скромной улыбке, в чуть заметном блеске глаз.

Этюд вызвал разговор теоретического характера. Студиец изображал мальчика тихого, скрытного, и его радость была едва приметной. Естественность игры никто не оспаривал — но увидит ли, воспримет ли ее зритель? Произведет ли на зрителя впечатление малозаметное, лишенное внешней выразительности переживание актера? И какова цена правдивости, если она остается, так сказать, «вещью в себе»?

Может быть, противоречие между правдивостью чувства и выразительностью формы в искусстве актера непреодолимо? Об этом и спросил Константина Сергеевича один из ассистентов.

Станиславский отвечал очень подробно — видно было по всему, что он не раз думал обо всем этом. Смысл ответа сводился к следующему: пусть актер живет в предлагаемых обстоятельствах, вовсе не думая о мизансцене, о выразительной форме; пусть он даже не знает, с какой стороны сидят зрители. Выбор наиболее выразительного ракурса — дело режиссера. В тот день Станиславский предложил ассистентам сделать такой опыт: пусть в следующий раз зрители (то есть сам Константин Сергеевич, его ассистенты и гости) поставят свои кресла кому где вздумается у четырех стен, так, чтобы студийцы-исполнители не знали, где находится «партер». Станиславский утверждал, что естественность переживания от этого выиграла бы, а выразительность пластики нисколько не проиграла бы. Он утверждал, что самая естественная, непроизвольно складывающаяся мизансцена и есть самая выразительная мизансцена.

Такое понимание выразительной формы существенно отличалось, скажем, от мейерхольдовского понимания мизансцены, как образной формы, вылепленной режиссером, да и от всей сценической практики тех лет.

Да и теперь любой режиссер, будь то Охлопков, или Товстоногов, или Плучек, складывают, выстраивают мизансцену.

Константин Сергеевич пробовал на студийных занятиях не только не «выстраивать» мизансцену, но даже не намечать пресловутой «четвертой стены», чтобы отучить актера от игры на зрителя, от невольного «прицеливания» в сторону смотрящих.

Как ни убежденно говорил обо всем этом Константин Сергеевич, чувствовалось все же, что где-то начинается опасная для его системы зона; чувствовалось, что и для него самого эти проблемы не решены до конца, и он ощущает непреодолимость некоей «границы правдивости» на театральной сцене. Он писал в свое время в книге «Моя жизнь в искусстве», как пытался сыграть с О. Л. Книппер-Чеховой сцены из «Месяца в деревне» во время киевских гастролей в парке на берегу Днепра, в обстановке, очень близкой к сценической. Пытался, но не смог, потому что правда сценическая оказалась ложью на днепровском берегу, она не выдержала «переноса на натуру», выражаясь языком кино.

Разговор о «Жаворонке» и конфликте естественности и выразительности я вспоминал позже на некоторых спектаклях Н. П. Охлопкова, поставленных вне рамок сцены, посреди зрителей. Вот, казалось, задуманный опыт осуществляется. Но помогает ли такая компоновка

Окончание. Начало см. «Искусство кино», 1963, № 1.

спектакля живости и естественности игры? Мне кажется, нет. Пожалуй, она не устраняет, а еще больше подчеркивает «актерское самочувствие». Тут-то, играя в зрительном зале, актер особенно заметно психологически отдаляется от зрителей, когда физически предельно сближается с ними. Даже масштабно он кажется резко отличающимся от зрителей.

Может быть, эстетическая задача, поставленная Станиславским перед самим собой и учениками, будет решена кинематографом?

Может быть, постоянный интерес Станиславского к кино объясняется предчувствием его будущих эстетических возможностей?

Теперь можно сказать: то, что было практически недостижимо в театре — естественность самочувствия актера, не знающего даже о том, с какой стороны смотрят на него зрители, — уже в недалеком будущем станет доступным киноактеру и кинорежиссеру. Близится время, когда актера можно будет снимать многими камерами со многих точек, при обычном, даже, скажем, сумеречном свете, а при монтаже выбирать самый выразительный ракурс. Так кинематограф освободится от «театрального» противоречия между естественностью и выразительностью.

Международный конгресс по кинотехнике, состоявшийся в Москве в конце лета 1962 года, пришел к выводу, что кинематография в ближайшие годы расширит свои возможности. Прежде всего она приобретет окончательно «раскрепощенную» (выражение участников конгресса) камеру, способную ходить, бегать, прыгать рядом с актером, плавно парить в воздухе вокруг него, словом, свободно и легко занимать любую позицию. Не менее важно то, что кинорежиссер сможет пользоваться панорамой любой продолжительности, то есть он избавит актера от вынужденной дробности монтажных «кусков». Это просто необходимо для пробуждения в актере «органической природы», для сближения кинематографа с системой Станиславского. Все то, чему учит актера и режиссера Станиславский, недостижимо, если нет свободной актерской сцены. (Что, разумеется, ни в малейшей степени не исключает динамику коротких планов, где она необходима фильму.)

Разумеется, долгий план, сложный внутренний рисунок роли предъявляют куда более тонкие требования к интеллекту и вкусу актера. Тут уж от «кинонатурщика» не останется и следа и подтвердится предсказание Станиславского о том, что актер кино будет «несравненно искуснее и технически совершеннее, чем актер сцены» — предсказание 1930 года.

Участники конгресса кинотехники подтвердили, что кинопленка в недалеком будущем станет неизмеримо более чувствительной к свету, а это также избавит киноактера от множества дополнительных трудностей, сблизит условия съемки с условиями реальной жизни. Съемку можно будет вести даже из соседних помещений, оставляя актера наедине с самим собой.

Таков эстетический потенциал завтрашнего кинематографа. От экспериментов Станиславского в доме в Леонтьевском протянется прямой путь к новейшим кинематографическим экспериментам: сложнейшую психологическую сцену можно будет играть и снимать не только в тихом парке на берегу Днепра, но и в кипении столичной жизни, скажем, на перекрестке московских улиц или на станции метро, как это уже сегодня талантливо делает Марлен Хуциев.

Киноискусство, идущее вперед, не удаляется от великого гения сцены, а сближается с ним. Недалек момент, когда станет возможным исполнение мечты Вс. Пудовкина о «толстовской» зоркости кинематографа. Помните? Всеволод Илларионович мечтал о камере, способной увидеть Анну Каренину в ту минуту, когда она идет, «опустив голову и играя кистями башлыка. Лицо ее блестело ярким пламенем, но блеск этот был невеселый,— он напоминал страшный блеск пожара среди темной ночи. Увидев мужа, Анна подняла голову и, как будто просыпаясь, улыбнулась.

— Ты не в постели?»

Такая вот зоркость — в возможностях завтрашнего кинематографа, того, что не будет терзать актрису ни заданностью крайне ограниченной мизансцены, ни двумя десятками дублей, ни бесконечной установкой света. Даже гениальная актриса способна сыграть «страшный блеск пожара среди темной ночи» не двадцать раз, а, может только, только в одно счастливое мгновенье полного, органического постижения роли, когда, по слову Станиславского, вдохновение, словно гигантская волна окатывает ее с головы до ног и увлекает за собой в море...*

Пудовкин отмечал, что этот кусок романа ближе к киносценарию, чем монолог Отелло или Хлестакова. Но в том-то и дело, что кинематограф в своем развитии вбирает в себя и театр и прозу.

Итак, «раскрепощенная камера», план любой продолжительности, хоть на весь фильм, и пленка, позволяющая снимать в любое время дня и ночи... Может быть, граница, отделяющая правду жизни

* Как же все-таки подойти практически к принципу Клода Отан-Лара — «никаких репетиций»? Ведь мы чувствуем, что доля истины в этих словах есть — нельзя «заигрывать» роль на репетициях, но только доля истины, потому что нельзя лишать актера возможности мыслить, жить в образе, когда готовится фильм. Хорошее соотношение между тщательной подготовкой и импровизационностью игры нашел в свое время Г. М. Козинцев. В печати сообщалось, что при постановке «Нового Вавилона» актеры тщательно репетировали свои роли, но им предлагались вспомогательные эпизоды-этюды, которые не должны войти в картину. — *Я. В.*

от правды образа, вовсе исчезнет? Нет, это уж проблема не техническая, а эстетическая, проблема природы искусства. «Границу правдивости» можно перенести, а отменить ее нельзя. Никогда не исчезнет глубочайшее различие между натуралистическим и творческим пониманием правды. Кинематограф не станет царством натурализма при самой податливой технике. Но Станиславский и не звал к натурализму.

Даже иной умный режиссер при упоминании о системе Станиславского готов сказать что-нибудь язвительное о натурализме о скуке внешнего жизнеподобия, о догматических требованиях старого педанта. Станиславский не раз слышал едкие намеки такого рода, встречал их в театральной и кинематографической печати, которую читал внимательно.

Занимаясь со студийцами, Константин Сергеевич частенько говорил о натурализме и всегда произносил это слово с неким полемическим задором, как бы продолжая многолетний спор с давними оппонентами. Он даже изобрел такой термин — «распроультранатурализм» — и воинственно бросал его невидимым обвинителям как вызов; он говорил ученикам:

— Доводите любое действие до «распроультранатурализма»!

И в этом было не просто полемическое заострение убеждений, а вера в то, что найти ключ к вдохновению можно только тогда, когда абсолютно веришь действию. Он надеялся, что его в конце концов поймут верно, не поверхностно, не придирчиво. Снова и снова продолжая спор о натурализме, он говорил студентам:

— Надо доводить любое действие до самой безупречной правды, до «распроультранатурализма»,— конечно, не ради натурализма, а для того, чтобы вера в действие пробудила в художнике органическую природу.

Он посмеялся бы, если б кто-нибудь из учеников, поняв его буквально, соорудил декорацию калитки Эльсинорского замка и стал изощряться в натуральнейших действиях с щеколдой. Он стремился вызвать к жизни наблюдательность, воображение, чувство правды художника и для этого снова и снова возвращался к действиям с «воображаемыми предметами». Меньше всего его интересовала технически-безукоризненная имитация правды. Он развивал в учениках артистизм.

...Где все же предел сближения театрального и кинематографического творчества?

Пожалуй, наиболее точную формулу нашел Пудовкин. В классическом труде «Актер в фильме» он высказал мысль о том, что в о з н и к н о в е н и е к и н е м а т о г р а ф а — э т о м о м е н т в р а з в и т и и т е а т р а. Формула совершенно правильная, если, конечно, помнить, что кинематограф — не просто продолжение театра, а диалектически сложное рождение нового искусства. Театр перелился в кинематограф.

Но не надо обманываться насчет того, будто театр показывает подобие жизни, а кинематограф— самую жизнь. Утверждения о «фотографической безусловности» кино несостоятельны.

Иногда приходится слышать: театр показывал декорацию дома, а кинематограф — самый дом, театр показывал актера, а кинематограф — живого человека. Можно встретиться и с таким утверждением: сила кинематографа в том, что он, скажем, показывает в «Чапаеве» н а с т о я щ у ю кавалерийскую атаку. И в этом хотят видеть принципиальную эстетическую новизну кинематографа, его, так сказать, независимость от ближайшего предка, то есть от театра.

Нет, кинематограф показывает не дом, а изображение дома; не человека, а изображение человека; не кавалерийскую атаку, а изображение кавалерийской атаки. И все сложные законы единства субъективного и объективного в художественном изображении остаются при этом в силе. (Попытки некоторых киномодернистов из французской «новой волны», скажем, постановщика фильма «На последнем дыхании» Жан-Люка Годара, сделать экран как бы предельно объективным, отказаться от «заметности» монтажа, ракурса, световой композиции кадра — все это лишь подделка изощренного субъективизма под объективность. Годар дает в длинных «кусках» ложное подобие свободного течения жизни, отучает актера от твердо заученной роли, добивается как бы импровизационной игры, разрушает стройную композицию кадра, делает его внешне «репортерским» — но все это не мешает Годару глубоко субъективистски, по-декадентски толковать жизнь, как бесцельный поток ниоткуда в никуда.)

Нет, не в мнимой «объективности» правдивость кинематографа, а в том, что кинематограф необыкновенно гибко, тонко выражает движение и «внешнего» и «внутреннего», то есть духовного мира и образную мысль художника.

Но к этому и стремился всю жизнь Станиславский, видевший цель искусства в воссоздании «жизни человеческого духа».

Верно сформулировал Эйзенштейн в одной газетной полемике самую тонкую эстетическую возможность кинематографии — ее способность передать движение человеческой мысли, «м ы ш л е н н ы й х о д». В самом деле: как никакое другое искусство, кинематограф «похож» на работу человеческого сознания, отражающего, объясняющего и изменяющего мир.

В творчестве самого Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина, во многих талантливых кинопроизведениях наших дней открывается эта изумительная художественная возможность кинематографии, делающая ее самым современным искусством. Соединение в экранном образе «внешнего» с «внутренним» — очень существенная черта кинопоэтики наших дней.

Как же она связана с лучшим наследием театра — учением Станиславского?

Рождение Художественного театра было рождением творческой режиссуры. Без творческой режиссуры не сложилось бы новое искусство — кинематография. Вот главное звено, связывающее театр и кино.

Можно еще спорить о том, мыслим или немыслим театр без режиссера, но никто не скажет, что возможен безрежиссерский кинематограф; большой «актерский» фильм, то есть фильм с крупными, реалистически проработанными человеческими характерами не появится сам собой, без умной и проникновенной режиссуры. Даже первоклассный актер бессилен без мастерства режиссуры (как и режиссер без актера).

Появление МХАТ означало смерть старого безрежиссерского театра. (Разумеется, у Станиславского и Немировича-Данченко были предтечи, как скажем, Антуан, Кронек, но в Художественном театре творческая режиссура утвердилась уже необратимо.) У безрежиссерского театра были еще свои защитники, и даже блестящие, например А. Кугель. И все-таки его историческая миссия была исчерпана. Он фактически умер в 1898 году, когда Художественный театр поднял занавес. Развитие мирового искусства привело к тому, что появился художник, раскрывающий вместе с писателем и актером человеческие характеры, играющий и словом, и предметом, и звуком, и всеми пластическими формами, — режиссер-художник.

Творческая режиссура — это новые средства образного мышления, это гораздо более полное воплощение замысла драматурга. Режиссер сначала научился воспроизводить с небывалой точностью весь предметный мир, а потом и духовный мир человека. Чехова поначалу удивляло и даже сердило пристрастие Станиславского к дотошной предметной точности в передаче подробностей жизни — но это был необходимый шаг к постижению реального мира, за этим шагом последовали другие, и Станиславский создал самые совершенные, самые правдивые шедевры искусства, передающего «жизнь человеческого духа»...

Кинорежиссура в громадной степени расширила художественные средства. В первые же десятилетия были созданы фильмы, предельно точно воссоздающие предметный мир, и фильмы, представляющие собой как бы пластическую проекцию духовной жизни человека. Фотографичность фильма, монтаж, ракурс, игра планами, движение камеры прекрасно служат этим задачам — все дело в складе мышления и идейной природе художника.

По самому характеру дарования крупный режиссер всегда (в большей или меньшей степени) художник многосторонний—он и писатель, и актер, и живописец, и музыкант. Он всегда в большей или меньшей степени мыслит драматургически. Многообразны дарования и Станиславского, и Немировича-Данченко (напрасно думают, что Владимир Иванович был только режиссером и писателем,— на репетиции он был и превосходным актером). Многогранны творческие индивидуальности и Мейерхольда, и Вахтангова. Кинорежиссура еще более удивительна этой же особенностью. Гриффит, Чаплин, Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, да чуть ли не каждый крупный кинематографист одарен многосторонне. Очевидно, такова органическая природа режиссуры.

Преемственность творческой режиссуры театра и кино хорошо выразил в «Автобиографических записях» С. М. Эйзенштейн. Он писал, как довелось ему оказаться свидетелем последних встреч (в 1938 году) К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда — именно в доме в Леонтьевском.

«Было трогательно и патетично наблюдать это наступавшее сближение двух стариков.

Я не знаю чувств Константина Сергеевича... в последние годы своей жизни обратившегося к вечно живительному источнику творчества — к подрастающему поколению, неся ему свои новые мысли вечно юного дарования.

Но я помню сияние глаз «блудного сына», когда он говорил о новом воссоединении обоих».

Эйзенштейн был крайне взволнован этой встречей. Еще бы! «Ведь по линии «нисходящей» благодати», через рукоположение старшего я же в некотором роде сын и внук этих ушедших поколений театра».

Создатель «Броненосца «Потемкин» родился в год основания Художественного театра. История словно нарочно сблизила эти даты.

Некоторые новаторские идеи Станиславского не осуществились и, пожалуй, не могли осуществиться в театре. И это мучило Станиславского. А сам он уже не мог стать кинематографистом. Процесс развития искусств продолжил его искания.

●

А в заключение—маленький, а может быть, и не очень маленький штрих. В тридцатых годах немногие деятели искусства общались со Станиславским, вынужденным из-за тяжелой многолетней болезни вести почти затворническую жизнь. Постепенно сло-

жилась обывательская легенда об олимпийце, бесконечно далеком от современности, не знающем, как и чем живут люди за стенами его особняка.

Но в первой же беседе с тремя новыми сотрудниками — с нее были начаты эти заметки — Константин Сергеевич сказал:

— Наше искусство создается коллективом. Но мне никогда не удавалось создать до конца спаянный коллектив. Это умеет делать коммунистическая партия. Разрешите мне посещать иногда партийные и комсомольские собрания — я хочу узнать, как это делается.

А однажды в студии произошел такой случай.

Студийная редколлегия выпустила стенную газету. В ней были критические строки на внутристудийные темы. Кто-то самовольно снял газету со стены. Константин Сергеевич, узнав об этом, был очень взволнован. Он потребовал немедленно собрать всю студию и произнес большую речь о необходимости следовать обычаям советского общества и, следовательно, уважать критику.

Это был человек, в высшей степени обладавший первым даром художника — способностью быть современником.

Неюбилейный Станиславский

Столетний юбилей К. С. Станиславского отмечался 17 января 1963 года. Широкий размах, который приняло празднование этой знаменательной даты, лишний раз свидетельствует о том выдающемся месте, которое занимает Станиславский не только в истории русской и мировой культуры, но и в сегодняшней жизни советского и зарубежного искусства.

Станиславский жив! Эта мысль красной нитью проходит и через печатаемые ниже высказывания крупнейших мастеров зарубежной кинематографии. Они были получены нами к юбилею, однако в них нет юбилейного «хрестоматийного глянца». Это страстный разговор о сегодняшних насущных проблемах, которые встают перед каждым подлинным художником и которые решаются каждым из них по-своему.

Все присланные нам материалы мы помещаем полностью, хотя, естественно, далеко не во всех случаях можем разделить выраженные в них точки зрения. Читатель, впрочем, обратит внимание, что все написавшие нам — и те, кто полностью принимает наследие Станиславского, и те, кто считает, что оно неприменимо в кино, и те, кто спорит с догматиками, выхолащивающими из учения Станиславского живой дух,— все они полны высочайшего уважения к великому художнику.

Многие из актеров и режиссеров, приславших нам свои высказывания, сопроводили их, по нашей просьбе, своими фото, которые мы также помещаем. В следующем номере публикация писем зарубежных мастеров кино о Станиславском будет продолжена.

Жан РЕНУАР, режиссер (Франция)

На каждом творении Станиславского лежит печать упорного поиска правды чувств. То же самое можно сказать о произведении любого великого драматурга, великого художника или великого ученого. Величие творцов зависит от их успехов в выполнении единственно важной для них задачи — развеять туман условных представлений, который застилает истину от взора человека. В области физики труд ученых часто компенсируется конкретно ощутимыми результатами их поисков. В области человеческих чувств, мироощущений, взаимоотношений философы писатели или художники остаются зачастую непонятыми. В области театральной режиссуры — области очень специфической и совершенно новой — Станиславский первый переступил границу внешнего правдоподобия, чтобы проникнуть в правду глубинную.

Интересы многих постановщиков бывают иногда ограничены прежде всего чисто технической стороной дела. Я знаю, например, таких, которые все подчиняют свету. Они отмечают мелом на планшете сцены те места, куда должен встать актер; они хотят быть уверенными, что свет упадет на его лицо под точно и скрупулезно установленным ими углом и тем самым подчеркнет выразительность лица исполнителя. Я лично считаю, что подобная забота о сценической выразительности имеет смысл лишь в том случае, если эта выразительность является результатом подлинного чувства, переживаемого актером. А что, если актер под влиянием такого подлинного чувства сделает жест или шаг, который уведет его из-под этого идеального освещения?

Я думаю, что нахожусь в полном соответствии с учением Станиславского, когда утверждаю, что человеческие чувства занимают меня больше, чем, скажем, искусство сценического освещения. Станиславский был безусловно великим технологом, но я думаю, что не ошибаюсь, считая его прежде всего проницательным исследователем человеческой природы.

Моя мечта — и в театре, и в кино, и в жизни — установить контакт с людьми, познать их и открыть им себя. Я думаю, что в этом заключена миссия того, что мы в наши дни называем Искусством. Балерина, которая чувствует, что умирает, исполняя «Умирающего лебедя», становится на какие-то секунды моей сестрой, моим лучшим другом, мною самим. Конечно, чтобы передать мне свои чувствования, она должна в совершенстве владеть технической стороной своей профессии. Чтобы разговаривать, надо знать слова, грамматику, которая управляет этими словами. Но не искусство освещения, пусть самое тонкое, лежит в основе потрясающего процесса общения зрителя с актером. В корне этого феномена, присущего театральному искусству, лежит правдивость актера, опирающегося на правду автора, в свою очередь скинувшего покров иллюзий, который мы все так часто и охотно позволяем набросить на себя.

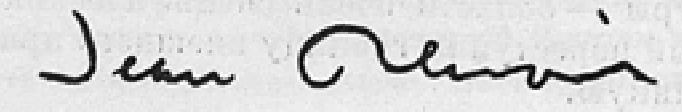
Суть системы Станиславского в огромной и чудодейственной силе внутренней правды. То, что я знаю о нем, пленяет меня. Он требовал от актера полностью перевоплощаться в героя, которого тот должен изображать. В этом ключ искусства театра. Огромная опасность, которая подстерегает актеров, особенно в кинематографе, — это самопоказывание. Станиславский, насколько мне известно, не выносил этого.



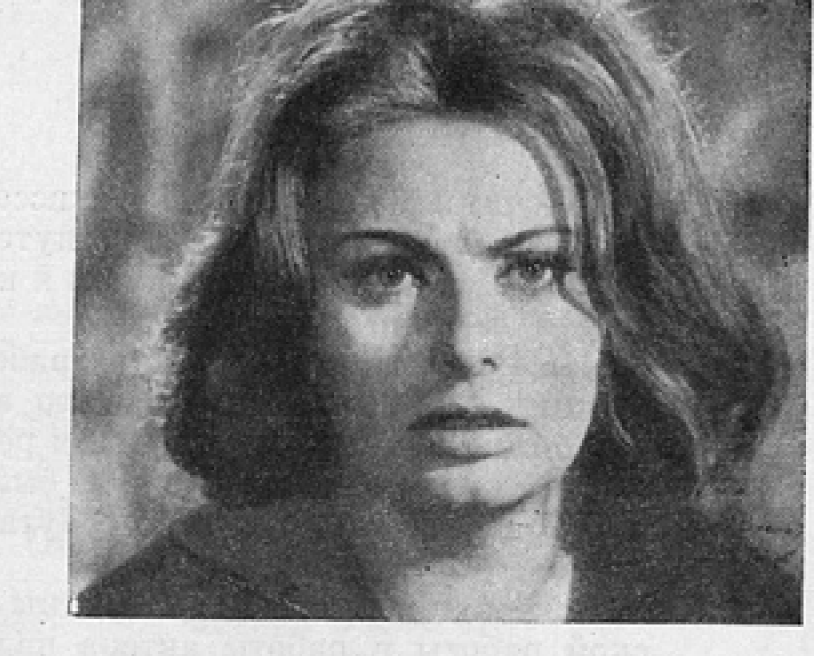
Поэтому мы, кинематографисты, можем называть его одним из наших учителей. Условный театр может иногда создать подобие жизни. Условный кинематограф обречен на гангрену. Этот процесс гниения может продолжаться очень долго, но если на него не реагировать, он неминуемо приведет к гибели. Существуют антибиотики. Время от времени какой-нибудь фильм, лишенный лжи, промелькнет подобно светлому лучу среди мрака посредственности, — точно так же, как струя свежего морского воздуха очищает атмосферу, наполненную искусственными ароматами духов. Болезнь отступает.

Объектив кинокамеры подобен скальпелю хирурга: он проникает внутрь человека и обнажает наши слабости. Случается, что часть публики предпочитает болезнь: ведь с правдой иногда бывает трудно примириться — ложь куда более удобоварима. Но правда все оживляет, а ложь — разрушает. Поэтому в интересах нашего здоровья мы, кинематографисты, должны изучать искусство Станиславского.

Прошу вас верить в мои самые лучшие чувства.



София ЛОРЕН, актриса (Италия)



Имя Станиславского дошло до меня в начале моей актерской деятельности как легенда. Мне говорили: существует два типа игры — «холодный» и «горячий»; открывателем и законодателем второго был Станиславский. Гораздо позже я узнала, что это лишь упрощенное и приблизительное определение. И все же так называемая система Станиславского начала привлекать меня именно с тех давних пор. Я почувствовала, что моей актерской природе она ближе всего.

Впоследствии я на собственном опыте, без театральных школ и курсов, обнаружила, что играю тем лучше, чем больше отдаю себя интуиции, заново переживая в драматическом выражении различные ситуации и душевные состояния реальной жизни. Отдаться чувствам персонажа, овладеть ими по-настоящему, без критического отдаления, влезть в шкуру и в сердце персонажа — это, по-моему, и является драматическим искусством.

Я, к сожалению, еще не углубилась в уроки Станиславского. Знаю только, что мне нравится думать, будто и я косвенно принадлежу к его школе.

С другой стороны, мне кажется, что такие великие мастера, как он, никогда не имели в виду оставить потомкам некое точное руководство «как сделаться актером». Станиславский первый был бы против всякого «метода», претендующего на это.

Определение какого-нибудь стиля как «холодного» или «горячего» засушивает вдохновение и создает недоразумения. Постоянно приходится встречать актеров, которые считают себя таковыми только на том основании, что пунктуально следуют канонам игры, установленным тем или иным маэстро, — и это плохие актеры. Механика и техника игры у них обнажены в ущерб непринужденности и натуральности. Это — злейшие враги учения Станиславского, и именно их вина, если сегодня существует столько недоразумений и различий между разными актерскими школами.

Я считаю, что ремесло актера базируется прежде всего на тех или иных врожденных способностях. И, конечно, такие великие мастера, как Станиславский, никогда не имели намерения заглушить интуицию, заменив ее стилистическим формуляром. Они как раз и вырабатывали свои методы, чтобы помочь этой интуиции развиться, выразиться сознательно. Другими словами, их труд позволяет настоящему актеру критически анализировать свои средства выражения, помогает ему понять самого себя. Где пробуждается самопознание — там можно вмешаться, чтобы исправить и улучшить его. В этом — драгоценный урок теоретиков драматического искусства. А по другую сторону — лишь иллюзия, что с багажом, приобретенным на курсах, каждый может взойти на подмостки или предстать перед кинокамерой.

Sophia Loren

Кэрол РИД, режиссер (Англия)

Если вы решите опубликовать какие-либо из моих ответов, мне хотелось бы, чтобы рядом были приведены соответствующие вопросы.

1. Вы спрашиваете мое мнение относительно того, какое значение имели идеи Станиславского для кино и какое влияние они оказали на меня, как режиссера.

Я могу сказать, что идеи и мысли Станиславского всегда казались мне очень интересными и захватывающими, но на меня они не оказали ни малейшего влияния.

Я считаю, что каждый режиссер должен ознакомиться с мыслями и взглядами мастеров и затем идти своим путем, не пытаясь никому подражать.

2. Вы спрашиваете, вижу ли я какую-нибудь разницу между творческой работой актера в кино и в театре.

На мой взгляд, творческая работа актера и в театре и в кино обусловлена творческими возможностями данного актера плюс его репутацией в театре или кино, взятой в отношении к репутации режиссера данного спектакля или фильма. В любой стране, у любого мастера всегда была и будет та или иная установившаяся репутация, и, в конечном счете, именно репутация решает вопрос, кому принадлежит решающее слово.

3. Вы спрашиваете, применимы ли, по моему мнению, в кино принципы режиссерской работы и работы актера над ролью, разработанные Станиславским.

Я не в силах ответить на этот вопрос, поскольку мне не выпала честь встречаться со Станиславским или слышать, как он обсуждает с актером свое толкование образа, но я читал некоторые его книги и уверен, что к каждому актеру он подходил по-разному.

4. Вы просите меня рассказать о моей работе над одним или несколькими из моих лучших фильмов и о моем методе работы с актерами.

Я могу лишь ответить, что, по-моему, у меня не было лучших фильмов. Я всегда остаюсь недоволен своей работой, но бываю счастлив слышать, что в той или иной стране мой фильм встречен с одобрением.

Что касается моего метода работы с актерами, могу только сказать, что он зависит от способностей и темперамента актера.

Я весьма бегло ответил на ваши вопросы, потому что считаю, что только так это и можно было сделать.

В сущности, ответ на каждый вопрос мог бы составить целую книгу.

С наилучшими пожеланиями. Искренне ваш

Carol Reed

Лесли КЭРОН, актриса (Англия)



Я чрезвычайно польщена вашим предложением высказать на страницах журнала «Искусство кино» свои мысли о Станиславском. Очень жаль, что у меня нет времени и что я не сумею написать так хорошо, как хотелось бы, ибо я бесконечно многим обязана Станиславскому.

Отсутствие непрерывности в работе над ролью и постоянная нехватка времени при съемках, где часто основное внимание неизбежно должно уделяться соображениям технического порядка, делают для киноактера особенно необходимым умение проникнуть во внутренний мир персонажа. Это умение, которое придает ему система Станиславского, сообщает актеру уверенность и обогащает запас его творческой фантазии, служащей источником в работе над образом. Очень сожалею, что вынуждена ограничиться этими очень короткими заметками, которые, надеюсь, вы сумеете поместить.

Искренне ваша

Leslie Caron



Рене КЛЕР, режиссер (Франция)

Я сохранил глубокое впечатление о представлениях в Париже Московского Художественного театра в 1923 или 1924 году. Я сожалею, что не имел другой возможности познакомиться с творчеством Станиславского и восхищаться им.

Поэтому мне трудно высказать свое мнение о всем его творчестве, которое оказало большое воздействие на театральное искусство.

Я не думаю, что творчество Станиславского оказало то же влияние на режиссуру в кино. Я не думаю также, что творчество Чарли Чаплина и Гриффита оказало влияние на театральную режиссуру.

Театр и кино — два искусства, столь же различные по своей технологии, сколь живопись и скульптура.

С сердечным приветом

Эдвард Дж. РОБИНСОН, актер (США)

Несмотря на то, что я знал о Московском Художественном театре и о выдающемся месте Станиславского, я не был знаком с его учением вплоть до определенного периода в своей актерской деятельности, когда я прочитал его книгу, чрезвычайно заинтересовавшую меня. Однако в дальнейшем я заметил, что некоторые из его последователей, применяя его принципы, часто искажают их, придавая чрезмерное значение самому методу в ущерб конечному результату. А результат, разумеется, наиболее важный фактор в актерском творчестве, цель которого должна состоять в том, чтобы вызвать у зрителя желательные вам чувства и мысли по отношению к тому или иному образу, взятому в связи с пьесой или фильмом в целом. Это не умаляет значения теории Станиславского: неверное толкование нередко является тем урожаем, который пожинает первооткрыватель.

Я полагаю, что между актерской работой в театре, кино или на телевидении существует весьма незначительная разница. Понимание сути драматического искусства и интуитивное постижение должны привести актера к надлежащему использованию выразительных особенностей, присущих каждому из этих средств массового воздействия. Я мог бы подвести итог, сказав, что сущность актерского искусства сводится к тому, что существуют хорошие актеры и плохие актеры, хорошо поставленные спектакли и фильмы и посредственно поставленные спектакли и фильмы. Значимость того или иного метода, использованного в работе, находится в прямой связи с достигнутым результатом.

Искренне ваш



Луи МАЛЛЬ, режиссер (Франция)

Я не очень глубоко знаю систему Станиславского, хотя и читал его произведения и присутствовал на занятиях, которые проводили с актерами некоторые наиболее фанатичные его ученики.

Система кажется мне методом, применимым исключительно в театре, и сейчас всему миру ясно, что ее применение в кинематографе ставит весьма сложные проблемы. Я считаю, что она хороша для развития индивидуальной техники актера в период его самостоятельной работы над собой и — в определенных случаях — для того, чтобы актер «был в форме» (я специально употребляю это спортивное выражение, чтобы показать, что в моем представлении дело заключается исключительно в технике тренировки). Иные ученики Станиславского причинили некоторым одаренным актерам много вреда, и сейчас необходимо указать на реальную опасность: отсутствие простоты, ложную патетику, внешнюю, показную искренность, маскируемую множеством маленьких ухищрений. Я имею в виду, в частности, пороки Актерской студии в Нью-Йорке.

Случается иногда, что я перед съемкой сцены не только не помогаю актеру собраться, но, наоборот, мешаю ему в этом, некоторым образом даже «обрываю» его немножко подозрительные попытки внутреннего слияния с героем.

Почему? Потому что я заметил: часто актеры, одаренные более способностью чувствовать, нежели постигать умом, имеют тенденцию, когда они хотят перевоплотиться в изображаемое ими лицо, вбирать в себя все как раз наиболее условное, внешнее, что есть в сцене и в персонаже. Иногда бывает трудно, но необходимо «оторвать» актера от героя, дать ему почувствовать некоторое расстояние, возбудить в нем отношение к персонажу, своего рода диалог с ним, — это более тонко, более остро, чем простое, привычно понимаемое слияние.

Все это, конечно, имеет значение лишь в том случае, когда имеешь дело с посредственными, бестемпераментными и неуверенными в себе актерами. Во всяком случае, я очень не люблю, чтобы перед съемкой актеры работали над сценой без меня.

Кинематограф должен «толковать» реальность, преломлять ее, а не «воспроизводить». И я упрекаю учеников Станиславского в том, что они на деле превратили систему в вульгарную технику «воспроизведения».

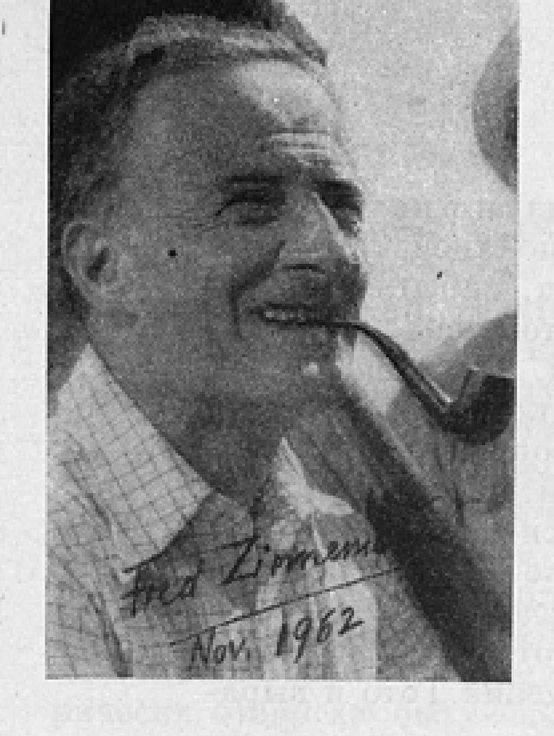
В заключение я хочу напомнить вам, что действие актера на сцене или перед кинокамерой называется «игрой». «Играть» — этот термин (почти детский) мне кажется очень важным, и, может быть, поэтому я чувствую себя по-настоящему хорошо тогда, когда работаю над комедийными сценами.

Фред ЦИННЕМАНН, режиссер (США)

К сожалению, я получил ваше письмо с задержкой. Беру на себя поэтому смелость, чтобы ускорить ответ, написать не так подробно, как хотелось бы.

Станиславский оказал на меня как на кинорежиссера значительное влияние, которое я испытал однако не непосредственно, а в большей или меньшей степени через таких художников, как Пудовкин, Эйзенштейн или Довженко. Работы этих режиссеров оказали на меня глубокое воздействие. Наряду с Кингом Видором, фон Штрогеймом, Мурнау и Флаэрти эти режиссеры более чем кто-либо другой восхищали и вдохновляли меня в дни моей юности.

На мой взгляд, существует очень небольшое различие в процессе работы актера над ролью в театре и в кино. И в том и в другом случае перед режиссером и актером



стоит одна и та же задача: воплотить живой характер. Различие, как мне кажется, состоит в том, что актерское исполнение в фильме в меньшей степени основывается на произносимом тексте и в большей — на реакциях, мыслях и чувствованиях, которые доносятся до зрителя на крупных и средних планах. Актерское исполнение в фильме основано более на достоверном поведении и просто-напросто *существовании*, чем на воспроизведении и игре.

Поэтому мне кажется, что принципы Станиславского имеют в кино глубокое и всестороннее применение, хотя работа по его методу — не единственный и исключительный путь, с помощью которого можно добиться хорошего актерского исполнения в фильме.

Я думаю, что одно из важных различий между сценой и экраном состоит, по-видимому, в следующем.

В фильме мы имеем возможность увидеть значительную часть того мира, которым *окружен* персонаж. Мир этот обычно вполне конкретен и ощутим. Он несет сильнейшие драматические функции и занимает в кинопроизведении неизмеримо более важное место, нежели в театре.

Из этой предпосылки можно вывести заключение, что актерское исполнение не всегда должно обязательно являться центральным элементом, необходимым для создания выдающегося фильма (возьмите, например, «Потемкина»).

Работая с актерами, я, как руководитель постановки фильма, стараюсь не слишком «руководить» ими в общепринятом смысле этого слова. Я предпочитаю дать им детальную ориентировку и *создать условия*, при которых они смогут с максимально возможной свободой и сосредоточенностью углубиться в образ, который им предстоит создать, действовать и «существовать» в нем. Нет необходимости добавлять, что я всегда стараюсь работать с актерами, обладающими подлинной интуицией.

С сердечным приветом. Искренне ваш

Fred Zinnemann

***ТОТО**, актер (Италия)*

Уважаемый г-н редактор.

Господин Тото поручил мне поблагодарить Вас за столь любезное письмо и за интерес, который Вы проявили к нему и к его работе.

К сожалению, на Ваши вопросы он может ответить лишь теперь, потому что вернулся в Рим только несколько дней назад.

Не зная глубоко и полно произведений Станиславского, он может, однако, сказать, не боясь ошибиться, что в течение всей своей долгой карьеры театрального и кинематографического актера он всегда изображал своих персонажей, полностью переживая их скорби и радости, не прибегая к штампам и заданным схемам, то есть именно так, как учил Станиславский.

Актерское искусство — это его вторая натура, независимо от того, играет он в театре или в кино, поскольку и там и тут он раскрывает себя одинаково: глубоко чувствуя образ, отождествляя себя с ним и сообщая ему собственные чувства.

Правдивость его исполнения может быть продемонстрирована следующим анекдотом. Снимался фильм «Полицейские и воры». Натурные съемки происходили на



дороге, идущей вдоль Тибра по одной из римских окраин. Тото играл вора, которого преследует полицейский (Альдо Фабрици). Они бежали. Кинокамера, скрытая за кустарником, была почти незаметна. По той же дороге ехал грузовик с несколькими карабинерами. Тото продолжал бежать, и преследовавший его Фабрици кричал: «Держите вора! Держите вора!» Внезапно грузовик остановился. С него спрыгнул некий офицер, который, поверив, что Тото является настоящим вором, бросился ему наперерез и дважды выстрелил из револьвера в воздух. Бесполезно описывать испуг Тото и смех, непосредственно вслед за этим охвативший всех присутствовавших, включая и офицера, который извинился, сказав, что он был введен в заблуждение натуральностью поведения Тото и выражением его лица, типичным для убегающего вора.

Господин Тото желал бы, чтобы этот материал оказался Вам полезным, и, выражая еще раз свою благодарность, шлет Вам свои самые сердечные приветы.

С почтением.

Секретарь *(подпись)*

Питер СЕЛЛЕРС, актер (Англия)

Считаю, что на мою долю выпало большое счастье — быть актером, и мне отрадно сознавать, что как бы ни различались между собой те или иные нации, всех нас, артистов, объединяет общность интересов и увлечений, единый мир искусства, литературы, театра и кино, где нет места страху, стыду или зависти. Из этого, наверно, можно было бы вывести мораль, но людям искусства не свойственно стремление поучать: они довольны, если их труд доставляет наслаждение; мимолетная преходящая слава — уже достаточная награда. В мире искусства все как бы говорят одним языком, не нуждаясь в переводчиках и путеводителях: мы на Западе с такой же готовностью и щедростью платим дань восхищения вашим замечательным художникам, актерам, композиторам, драматургам, писателям и режиссерам, с какой вы принимаете то лучшее, что можем предложить мы.

Поэтому-то, если вы позволите мне это сказать, мы редко думаем о Станиславском как о специфически *русском* явлении, и никогда не смотрим на него как на памятник чужой культуры. Для нас он *неотъемлемая* часть нашей повседневной жизни. В этом, на мой взгляд, и наша и его великая сила.

Разумеется, наше посвящение в искусство театра и кино неотделимо от него, и на вопрос, почему он играет такую большую роль в формировании английского актера, можно ответить словами одного английского альпиниста, говорившего об Эвересте, — *потому что он есть*. Одно время была опасность, что Станиславский превратится в культ — я называю это опасностью, потому что считаю, что ни один актер не должен рабски следовать какому-нибудь одному своду правил. Актер ничего не стоит, если его творчество не является интуитивным; прежде всего он должен научиться быть самим собой, осознать заложенные в нем возможности и лишь затем приниматься за обработку более тонких граней.

Я обязан Станиславскому в первую очередь тем, что он *научил меня быть свободным*, открыл передо мной двери, объяснил мне, что актер не должен ограничивать себя никакими искусственными рамками. Это, на мой взгляд, самое главное.

Как у любого великого учителя (я употребляю это слово в его самом простом значении, безо всяких академических ассоциаций, потому что, по-моему, искусство

актера не может жить в атмосфере классной комнаты), у Станиславского много подражателей, и все они далеко уступают оригиналу. За последнее время и у нас и в Америке много говорили о единственно возможном Методе. Я не признаю существования такового. Я считаю, что каждый актер имеет свой собственный метод, что каждый интуитивно находит наилучший способ выражения самого себя. Я убежден, что в искусстве ни в коем случае не следует устанавливать незыблемые законы и требования — этот путь совершенно бесплоден. Творчество актера может быть только глубоко индивидуальным и интуитивным: если мы начнем рассматривать каждую роль как алгебраическое уравнение, где каждый жест и интонация определяются раз и навсегда установленным правилом и каждый кульминационный момент похож на предыдущий, тогда театр быстро превратится в пустующий храм, покинутый молящимися. Главное, к чему нужно стремиться, — это свобода выражения, и я категорически отвергаю бытующее сейчас в некоторых кругах мнение, что Станиславский учил обратному. В моем понимании, он считал, что каждый актер должен по-своему претворять его, Станиславского, п р е д л о ж е н и я (это мое слово). За истекшие годы возникла тенденция рассматривать систему Станиславского как обязательную для всех. Я считаю такой взгляд ошибочным.

Несколько слов о себе. Я весьма склонен к самоанализу. Обо мне часто говорят (с достаточным ли основанием — мне судить трудно), что у меня отсутствует свое собственное «я». Может быть, это и так. Во всяком случае, когда я приступаю к работе над новой ролью в кинокартине, я стараюсь растворить свою повседневную индивидуальность в том образе, который мне предстоит создать. Используя магнитофон, я пытаюсь найти различные звучания своего голоса, стремясь найти тот ключ, который отомкнет все двери. У меня, по-видимому, есть некоторый дар подражания: стоит мне услышать голос один-два раза, как я уже могу в точности его воспроизвести (иногда легкость, с какой это получается, даже пугает меня!). Мне доставляет удовлетворение терять свое «я» под маской (я не хочу сказать, что я надеваю искусственные бороду и усы, сажаю себе на лицо бородавки или приделываю фальшивый нос). В моем последнем фильме, например, я использовал минимум волосяных накладок, лишь слегка сузив лоб, — но при этом тут же почувствовал себя совершенно другим, неузнаваемым человеком.

В отличие от театра, работа актера в кино, как многим вашим читателям без сомнения прекрасно известно, идет рывками, с бесконечными остановками, повторениями, длительными ожиданиями в промежутках. Актер должен научиться мириться с этим и приспосабливаться к этому. Очень часто оказывается невозможным снимать картину в правильной последовательности, и актеру поэтому почти никогда не удается постепенно отрабатывать роль. Иной раз сначала снимается конец картины, а начало идет в последнюю очередь. Актеру приходится в большой степени полагаться на режиссера, который должен обеспечить логическое развитие образа. Поэтому я и приучил себя никогда не выходить из роли, над которой работаю: друзья говорят мне, что даже дома, уехав со студии, я сохраняю манеру речи и поведения, присущую созданному мной образу. Здесь нет никакой аффектации с моей стороны — каждый раз, когда мне на это указывают, я бываю искренне удивлен, поскольку совершенно этого не сознавал.

Я считаю, что в актерском деле опасно злоупотреблять теорией: подлинная заслуга великих людей театра, таких, как Станиславский, — а он, несомненно, был гигантом, не знающим себе равных, — в том, что они указывают путь: наша задача — использовать и применить их советы так, как нам свойственно и доступно.

Я был ребенком, когда Художественный театр впервые показывал в Европе пьесы Чехова, и не видел этих спектаклей, но мне рассказывали, что зрители были ошеломлены не только игрой актеров, но и трактовкой Чехова. До тех пор считалось, что тон пьес Чехова трагедийный: то, что их можно ставить как комедии, явилось откровением. Теперь, конечно,



егко говорить об этом, как о само собой разумеющемся. В возможности различного толкования Чехова я вижу подтверждение одного из своих положений: Чехова м о ж н о ставить и в трагическом плане, и эта трактовка будет воспринята как вполне законная; хороший актер может так произнести свои реплики, что зрители будут не смеяться, а плакать. В этом соль актерского искусства — в непохожести исполнения. Какое унылое однообразие царило бы на сцене, если бы все мы следовали одному Методу, все одинаково говорили, одинаково смотрели, одинаково ходили по сцене. Театр тогда захирел бы и умер.

Нет, я обязан Станиславскому — и этот мой долг я всегда готов признать — тем, что он помог мне найти себя. И, обретя себя, — утратить себя. Ни один из нас не может обойтись без грима, в широком смысле этого слова, без различных уловок нашего ремесла, которые помогают нам скрыть эти самые уловки, создать впечатление полной естественности, хотя нам нужна лишь видимость естественности. Потребность проецировать жизнь на большое полотно или экран и отличает профессионала от любителя. Недостаточно надеть личину другого человека — нужно так срастись с этой личиной, чтобы зрители не знали, где кончается твое «я» и начинается образ. Я вполне сознаю, что в своей работе редко достигаю подобного совершенства: заново просматривая свои старые фильмы, я прихожу в ужас от того, как мало мне удалось. Актер кино находится в невыгодном положении по сравнению со своим собратом на сцене: последнему помогает живой и тесный к о н т а к т со зрителями, первый же предоставлен самому себе, играет перед киноаппаратом, лишен поддержки аплодисментов или смеха в зале и может рассчитывать лишь на свои возможности (или их отсутствие!) Кинокамера искажает, увеличивает, уменьшает — это холодный и безжалостный надсмотрщик, превращающий крошечное пятнышко в нарыв, вскрывающий все показное и поддельное. Я боюсь ее, зачарован ею, влюблен в нее, и поскольку для каждого актера наступает отрезвляющее мгновение, когда он остается один лицом к лицу с правдой, одновременно и хозяин и разрушитель своей судьбы, я благодарен памяти Станиславского за то, что он дает мне смелость идти и дальше этим нелегким путем.

С наилучшими пожеланиями. Искренне ваш

Peter Sellers

Ален РЕНЕ, режиссер (Франция)



Суета, связанная с натурными съемками, и огромное количество разных дел мешают мне сейчас выслать вам статью о Станиславском, которую вы просили. Лично я не вижу никакой разницы между актером театра и актером кино, и поэтому естественно, что принципы Станиславского кажутся мне ценными для экрана столь же, сколь и для сцены. Я сделал еще слишком мало фильмов, для того чтобы понять, оказывают ли его труды влияние на мое творчество, — я бы очень хотел этого, но как и все режиссеры мира, я думаю, что нельзя заниматься этой профессией, не обращаясь к его творениям.

Простите мне мою краткость и примите мои самые дружеские чувства и лучшие пожелания советским кинематографистам.

Alain Resnais

КИНО
И
ШКОЛА

Уорвик М. ТОМПКИНС

Учебные кинофильмы в США

У некогда великой кинопромышленности Голливуда есть бедная падчерица, побочная ветвь, которая ежегодно выпускает пять тысяч учебных фильмов плюс во много раз больше лент для фильмоскопов. Только в очень уж отдаленных от центра и бедных учебных заведениях Америки нет сейчас руководителя по наглядным пособиям, который должен изучать всю эту лавину продукции из целлулоида и выбирать из нее то, что поможет учителям его района лучше обучать учащихся.

Учебные фильмы завоевали за последние годы такую популярность, что производство их стало ныне наиболее процветающей и полезной отраслью американской кинопромышленности. Само собой разумеется, в смысле доходности для постановщиков фильмов это действительно прискорбно бедная ветвь американской кинопромышленности — в сравнении с фильмами увеселительными и фильмами для телевидения. Любопытно, что многие самые лучшие учебные фильмы увидели свет лишь потому, что зародились на почве, где, казалось, ничто не сулило успеха и где поэтому «финансовые тузы» почти поголовно отказались сотрудничать. Поле действий оказалось предоставленным маленьким людям, у которых были идеалы и идеи, хотя их счет в банке был невелик, и именно эти люди создали неожиданно хорошие и ценные фильмы.

Опыт нашей страны в производстве и прокате фильмов в школах дает возможность сделать некоторые выводы, которые могут быть лишь бегло освещены в этой статье. Разумеется, большинство критических замечаний в адрес американского образования и трудности, с которыми встречается постановщик учебных фильмов, проистекают из условий жизни капиталистического общества, чего, по счастью, нет при социализме.

Автор этой статьи (написанной специально для нашего журнала) — один из крупнейших деятелей учебной кинематографии США. Он выпустил двадцать три учебных фильма, которые широко используются в американских школах и колледжах.

Преподаватели быстро поняли, что кинофильмы (и сопутствующие им материалы) являются всего лишь «подспорьем для обучения» и что их надлежит использовать в сочетании с книгами, лекциями и другими, более старыми формами преподавания. Сразу обнаружилось, что фильмы обладают свойствами, которых часто недостает книгам и учителям. Во-первых, они полностью концентрируют внимание всего класса на изучаемом вопросе. Происходит это в основном потому, что фильмы демонстрируются в темном помещении, где внимание привлекает лишь действие на экране. Кроме того, одновременное использование зрения и слуха оказалось очень эффективным. Восточная поговорка «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать» содержит большую долю истины. Разумеется, как бы ни был великолепно сделан фильм, он не окажется полезным, если непосредственно не касается изучаемого предмета.

Создавая фильм, следует учитывать ограничения, проистекающие из-за возраста детей, которые будут смотреть фильм, и продолжительности урока. На совсем маленьких детей, только что пошедших в школу, учебные фильмы могут оказать очень сильное воздействие, но сосредоточить их внимание можно только на очень короткий срок, редко больше чем на десять минут,— разумеется, если ребенок действительно усваивает содержание картины, а не просто сидит и мечтает. Поэтому тут постановщик фильмов сталкивается с большими трудностями. Каждый кадр должен показываться достаточно долго, чтобы малыши успели усвоить то, что показывает камера, и то, что говорит диктор. Последний должен говорить предельно четко и просто, сопровождая каждый фут ленты тремя-четырьмя словами, не более, то есть двенадцать слов на один метр. Если только этого не требует тематика самого фильма, он не сопровождается музыкой,— в Америке существует мнение, что голос диктора не должен звучать на музыкальном фоне, так как это неизбежно рассеивает внимание и мешает слушать диктора.

Тот, кто создает фильмы для детей, должен особенно стараться донести до зрителей, так сказать, «побудительную силу» своего фильма. Фильм о насекомых должен побуждать ребят наблюдать жизнь насекомых вне стен школы. Лучше всего судить о том, хорош ли учебный фильм, можно, наблюдая, как дети, просмотрев картину, начинают играть в то, что они увидели на экране.

Хотя в Америке общепризнанно, что цвет существенно улучшает учебные фильмы, дороговизна цветных картин заставляет большинство покупателей выбирать черно-белые фильмы из-за ограниченности денежных средств. Конечно, справедливо и то, что чисто механическая сторона показа фильмов иногда делает черно-белые фильмы более удобными для показа в классе, чем цветные. Если сама киноустановка не очень качественна, ценность цветных фильмов резко снижается. Любой посторонний свет, падающий на экран, наносит большой ущерб качеству фильма. При показе черно-белых картин этот фактор не столь существен.

Для старших классов фильмы могут быть более продолжительными, но и тут их неизбежно лимитируют два обстоятельства: во-первых, сюжет фильма необходимо обсудить в классе, и, во-вторых, как правило, учитель имеет в своем распоряжении только один учебный час — пятьдесят минут.

Большинство фильмов попадают к преподавателю вместе с отпечатанным «Руководством к изучению». «Руководство» содержит краткое описание картины, в нем перечислены и объяснены непривычные для детей слова, употребленные рассказчиком, выделены наиболее важные эпизоды. «Руководство» должно подготовить учителя к обсуждению кинокартины. Желательно, чтобы учитель перед демонстрацией фильма в классе сам заранее его просмотрел (я ни разу не слышал, чтобы это делалось). Затем фильм показывается в классе. Потом его обсуждают. Когда в ходе дискуссии выяснится (а это непременно случается), что фильм научил чему-то одних учащихся и поставил в тупик других, его показывают еще раз.

На другой день ученики пишут сочинение на тему просмотренного кинофильма, обсуждают его или отправляются посмотреть своими глазами то, что они увидели на экране. Так в идеале следует использовать кинофильмы в классе. К несчастью, американские учителя слишком завалены всякой писаниной, классы у них переполнены; это и многое другое не позволяет им использовать имеющиеся в их распоряжении наглядные пособия.

Мой немалый опыт говорит о том, что очень малое число учителей Америки пользуется этими «руководствами».

Учебные пособия, как уже говорилось выше, состоят не из одних кинофильмов. Ленты для фильмоскопов из двадцати-шестидесяти кадров очень популярны и эффективны. За последнее время они получили необычайно широкое распространение благодаря производству и продаже проекционных аппаратов. Посредством магнитофонной записи или грампластинки воспроизводятся текст или музыка, сопровождающие изображение. Важное преимущество диафильмов — их малогабаритность и простота воспроизведения на экране. Кроме того, диафильм стоит намного дешевле киноленты.

Сейчас лучшие школьные библиотеки наглядных пособий имеют наряду с кинофильмами, диафильмами и фотографиями большое количество дополнительных материалов — карты, модели различных машин, репродукции всемирно известных полотен живописи и документов, макеты различных строений и т. п.

Как я уже говорил выше, большинство учебных фильмов делается чрезвычайно маленькими группками людей, зачастую отдельными лицами, у которых только и есть, что подержанная любительская кинокамера и лишняя пустая комната либо гараж, который можно приспособить под «студию». Массовым выпуском учебных фильмов заняты лишь несколько больших компаний. Это «Энсайклопидиа британика филмз», «Корнет филмз» и «Джем Хенди студиоз».

Три упомянутые компании не являются голливудскими концернами. Их главные конторы и студии расположены в Чикаго, а съемки они ведут по всей стране. Часть фильмов они производят сами, но многие кинокартины, в титрах которых стоит марка этих фирм, сняты безвестными самостоятельными кинооператорами, которые работают по чужим сценариям (эти сценарии поставляют студии, выпускающие фильмы). Компании целят на массовый рынок, это и понятно, ведь главная их цель — нажива. Своими фильмами они стремятся удовлетворить нужды обычных школ. Это нелегко, ибо в учебных программах США царит поразительный разнобой. Существуют различные программы по главным отраслям знаний; причем, отличаются между собой не только программы в различных штатах, но и в пределах одного штата существуют одни программы для сельской местности, а другие—для городских школ. Естественно, что фильмы, выпущенные массовым тиражом, удовлетворяют только малую часть учителей, а большинство педагогов их критикует.

Не рискуя ошибиться, можно смело сказать, что лучшие учебные фильмы создаются мелкими операторами. По всей стране их работает не одна сотня, и фильмы их красноречиво говорят, стремился ли постановщик серьезно помочь учителю в его труде или просто старался легко и быстро заработать деньги — многие неопытные люди воображают, что на этом можно разбогатеть.

Советские педагоги, стремящиеся применить наглядные зрительно-звуковые пособия в СССР, могут в настоящее время найти в США множество уже готовых фильмов. Фильмы могут быть дублированы на любой язык, и от этого они не станут намного дороже, чем обходятся при производстве. Советские педагоги смогут получить фильмы почти на любую интересующую их тему. Даже если хорошие американские фильмы по тем или иным причинам могут оказаться неподходящими с советской точки зрения, советские операторы, прежде чем создавать учебные фильмы, просмотрев многие сотни лучших американских фильмов, тем самым смогут избежать многих ошибок.

Но несомненно, что на создание учебных фильмов в СССР не будет влиять спешка, которая дезорганизует и комкает работу американских продюсеров, не дает им работать достаточно эффективно и снижает качество их продукции. Тому виной печальное состояние образования в США вообще, отражающее анархию и неразбериху, из которых никак не может выпутаться наша экономическая система, и это порождает разочарование среди многих и многих, кто хотел бы серьезно трудиться в этой области.

США, обладающие огромными богатствами, ассигнуют прискорбно ничтожные суммы на образование. Школы получают ассигнования, недостаточные для приобретения нужных им высококачественных учебных пособий. Под флагом так называемой «программы обороны» бремя налогов все возрастает, и в этих условиях все настойчивее раздаются голоса, утверждающие, что обучение должно сводиться, как во времена наших прабабушек, к чтению, письму и устному счету, то есть «зубрежке под стук ореховой палки». Этим силам зачастую удается уничтожать или урезывать такие «новомодные идеи», как демонстрация в школе кинофильмов.

Недостаток средств— это одна из школьных проблем. Другая — отсутствие единого метода преподавания и отсутствие общепринятой программы обучения. Даже в таком прогрессивном в смысле использования учебных фильмов районе, как Лос-Анжелос, зачастую случается, что городские школы отвергают фильмы, которые, по мнению руководителей сельских школ, являются исключительно хорошими. Если такое происходит в одном округе и его главном городе, нетрудно понять, что положение усугубляется, едва только фильм выходит за пределы данного округа, данного штата и данной географической зоны.

Постановщик учебных фильмов сталкивается и с иными серьезными трудностями. В наше печальное время он сам должен быть свободен от малейшего налета «левизны» — в своих действиях, мыслях или связях. Стоит только кому-нибудь назвать его «красным», и он тут же обнаружит себя в черном списке. Его клиенты, как бы ни нравились им фильмы этого постановщика, не будут покупать их просто потому, что побоятся, как бы им не приписали, что они симпатизируют политическим взглядам автора фильмов. В 1962 году пресса и общественность Лос-Анжелоса были оскорблены в своих лучших чувствах — местные школы купили несколько новых фильмов по географии — о континентальном Китае. Их объявили «коммунистической пропагандой», потому что они показывали вполне прилично одетых китайцев и — о, ужас! — улыбающихся детей! В другой раз «патриотические» группы заставили школы уничтожить тысячи новых отличных карт Северного полушария, потому что проекция со стороны Северного полюса показывает, что СССР в два с половиной раза больше, чем США... и это тоже является «коммунистической пропагандой». Один из лучших моих фильмов посвящен искусству бега, и в нем показан великий чемпион Мак Уинфилд, негр. Стараясь помочь борьбе против расовой дискриминации, я включил в фильм эпизод, где Уинфилд показывает школьникам одного класса — черным и белым, — как надо правильно бегать. На конкурсе в США этот фильм получил премию, тем не менее его не купила ни одна из школ южных штатов.

Вторжение большого бизнеса в сферу учебных фильмов — еще одна опасность, осложняющая жизнь серьезного продюсера. Корпорация «Дженерал моторс», компания Форда, «Дженерал электрик», «Вестингауз» и другие им подобные гигантские синдикаты производят и распространяют множество фильмов, сделанных на очень высоком техническом уровне. Они бесплатно предоставляются в распоряжение любой школьной системы — ими можно пользоваться или сразу от них отказаться. Эти фильмы зачастую обходятся продюсерам в сотни тысяч долларов, что, однако, не беспокоит корпорации—это позволяет им, израсходовав деньги подобным образом, не платить правительству налоги: «расходы на рекламу» освобождают в США от налогов. Таким образом бизнесмен одновременно достигает двух в высшей степени желательных ему целей: исподволь приучает подрастающее поколение покупать продукцию его фирмы и, что в настоящее время считается еще более важным, прививает молодежи мировоззрение, защищающее капитализм. Было бы ошибкой представлять себе дело так, будто эти служащие интересам бизнеса фильмы являют собой неприкрытую пропаганду и заранее обречены на провал, поскольку откровенно атакуют юные умы. Обычно фамилия того, кто субсидировал съемки, лишь бегло обозначена в заключительных титрах, а чаще всего она вообще не указывается. Либреттисты давно уже научились не превозносить откровенно и грубо чью-либо продукцию. А поскольку фильмы действительно пока-

зывают красочные, захватывающие воображение индустриальные процессы, работу на фермах и тому подобные вещи, у непредубежденного зрителя неизбежно остается впечатление, что американские методы всегда и во всех областях представляют собой самое последнее слово самой совершенной техники.

Кинопродукция, описанная выше, предлагаемая бесплатно или по очень низкой цене, взывает к работникам школ, у которых всегда мало денег. Поэтому они часто берут эти фильмы, отвергая им подобные, поставленные с совершенно иной, чисто практической целью — только помочь обучению школьников.

Другой фактор, серьезно мешающий в США мелким, стесненным в средствах продюсерам, это высокая плата за распространение фильмов. То, что именуется в Америке «искусством продажи», в очень малой степени свойственно творческим работникам. Если они хотят продолжать работу над созданием фильмов, им, чтобы завоевать рынок сбыта, всегда приходится обращаться к «прокатчикам». «Прокатчик» — это прежде всего агент по продаже, и, как правило, ему платят за продажу копий с фильмов очень большую сумму. Например, самостоятельно работающий продюсер должен уплатить лаборатории около 50 долларов только за то, чтобы его негатив отпечатали, намотали ленту на катушку и поместили в коробку. Сейчас такие фильмы продаются в основном по твердой цене — по 100 долларов. Наиболее совестливые прокатчики берут с продюсеров за продажу их фильма 25 долларов. Не надо быть проницательным экономистом, чтобы, исходя из изложенных выше цен, понять, что мелкие продюсеры все время находятся на грани банкротства. Некоторые из них пытаются продавать свои фильмы сами, но при этом только убеждаются, что им не хватает природного чутья и напористости, столь необходимых для преуспевания на ниве весьма вялой торговли.

Агент по продаже фильмов часто прибегает к методам, которыми пользуются его собратья в этой области. У него всегда припасена бутылочка для дружеской выпивки, он угощает обильными завтраками и посылает дорогие рождественские подарки, что помогает ему завоевывать симпатии низкооплачиваемых учителей, с которыми ему прежде всего приходится иметь дело. Он неизбежно начинает разбираться в политике школьного преподавания и ориентируется на тех, кто может сделать ему наиболее крупные заказы. Очень редко случается, что агент интересуется вопросами преподавания или по-настоящему разбирается в них. Это почти всегда один из тех энергичных, покладистых, бесцеремонных американцев, которые полагают, что «искусство продать» — все равно что — это самое высокое и достойное человека занятие.

Широкоизвестно, что американские педагоги все время должны «публиковаться». Горе тем преподавателям, которые не состоят на службе и не могут опубликовывать в печати статьи, подтверждающие, что они загружены работой. Руководители по наглядным пособиям часто испытывают подобное же давление. Для города, где живет более полумиллиона детей, они получают одну-единственную копию фильма, не будучи всерьез уверены, что он пригодится школам. Но зато это наверняка увеличит список названий учебных фильмов, который составляет внушительный каталог в библиотеке наглядных пособий. Руководство школ, как правило, полагает, что чем больше названий насчитывает библиотека, тем больше доверия заслуживает ее библиотекарь по учебным фильмам. Эти раздутые списки оказывают очень плохую услугу делу просвещения.

В заключение, пожалуй, полезно остановиться на одной внушающей опасение проблеме, которая несомненно волнует всех серьезных преподавателей и постановщиков учебных фильмов. Знания раздвигают узкие рамки наших жизненных запросов. По мере этого роста, неотделимого от развития современной науки и потребностей индустриально развитых стран, и США и СССР стараются подготовить все больше специалистов, чьи познания в других областях неизбежно сужаются. На первоначальных стадиях обучения, когда дети должны познать первоосновы окружающего их мира, учебные программы во многом сходятся, и тут учебные фильмы приносят наибольшую пользу. Возможности создавать фильмы, отражающие прогресс науки, для студентов высших учебных заведений все больше сужаются... по крайней мере в условиях капитализма.

Снимать фильмы для очень небольшого количества студентов университетов невозможно — ведь ассигнования на обучение «узких» специалистов ничтожны. Затраты на постановку таких фильмов, возможно отпугнут кинематографистов, но остается и с каждым днем усугубляется главная проблема — демонстрировать эти фильмы можно очень недолго: наука уходит вперед.

В прошлом году я намеревался сделать в Европе четыре фильма для студентов начальных курсов. Каждый фильм я хотел посвятить одной из великих европейских рек. Мой торговый агент воспротивился этому. «Сделайте фильм на двадцать минут обо всех четырех реках сразу,— сказал он.— Тогда я смогу его продать. Ни одна школа не может позволить себе потратить целых десять минут учебного времени на какую-то чужеземную реку».

Может ли кто-либо из советских режиссеров посоветовать мне, как за пять минут всерьез показать что-либо относящееся к Волге?

Перевод с английского Н. ВЫСОЦКОЙ



Б. КОНОПЛЕВ

Глазами киноинженера

Недавно кинооператор Е. Аккуратов, инженер О. Иошин и автор этой статьи ездили в США для ознакомления с кинотехникой и фильмопроизводством.

Из трех недель нашего пребывания в США мы большую часть времени пробыли в Голливуде. Побывали мы также в Нью-Йорке и Лос-Анжелосе. В этой статье мне хочется поделиться своими впечатлениями об организации американского фильмопроизводства.

О Голливиде пишут много и не всегда верно и точно, зачастую приукрашивая действительность в этой кинематографической Мекке. В погоне за дешевой сенсацией буржуазная пресса постоянно информирует своих читателей о жизни обитателей Голливуда, причем зачастую действительные и вымышленные истории печатаются для создания рекламы кинозвездам и фильмам, в которых они снимаются.

За всей этой рекламной шумихой скрыты многие в самом деле интересные стороны жизни центра американской кинематографии. Может быть, этой шумихой объясняется слабая осведомленность о действительном состоянии американских киностудий, о положении кинематографистов, о новых явлениях в американском кино в связи с развитием телевидения.

Зная, что Голливуд в послевоенные годы стал синонимом низкопробной продукции, пропагандирующей американский образ жизни, и что он уже давно в погоне за прибылями потерял былую славу, мы все же отдаем должное прогрессивным деятелям американской кинематографии, ее талантливым актерам, режиссерам, сценаристам и другим творческим работникам. Вполне естественно, что мы с большим нетерпением ждали встречи с Голливудом.

•

В представлении очень многих (уезжая в США, мы думали так же) Голливуд является киногородом, жизнь которого подчинена исключительно интересам кинематографа. Но такой город существует только в нашем воображении. В наше время Голливуд — один из многочисленных пригородов, вернее сказать, районов гигантского промышленного центра западного побережья США Лос-Анжелоса, раскинувшегося на огромной территории. Население этого города насчитывает около восьми миллионов человек, занятых на многочисленных предприятиях авиационной, электронной и других отраслей промышленности.

Киностудии и предприятия, их обслуживающие, разбросаны на довольно значительном расстоянии вокруг Голливуда. В самом Голливуде размещаются многочисленные киноорганизации и только несколько киностудий.

В этом городе много других, не кинематографических учреждений и предприятий, большие благоустроенные и красивые районы заняты жилыми домами состоятельных людей и кинозвезд. Большинство пригородов Лос-Анжелоса, и в том числе Голливуд, застроены невысокими, как правило, двухэтажными строениями, среди которых вкраплены многоэтажные здания самой разнообразной архитектуры.

Производство почти всех американских кинофильмов и фильмов для телевидения (телефильмов) сосредоточено на голливудских киностудиях. Восемь киностудий: «Метро-Голдвин-Майер», «XX век — Фокс», «Уорнер Бразерс», «Парамаунт», «Коламбиа», «Юнайтед артистс», «Уолт Дисней», «Юниверсл студиоз» являются самыми крупными и хорошо оснащенными. Кроме них имеется еще двадцать более мелких студий, занятых преимущественно производством телефильмов.

Большое влияние на организацию фильмопроизводства оказывает Ассоциация американских кинопродюсеров, в которую входят все крупные киностудии Голливуда и которая в известных пределах пытается руководить фильмопроизводством.

Основная сфера деятельности ассоциации — обеспечение сбыта кинофильмов прокатным организациям, регулирование взаимоотношений с профсоюзами и контроль за соблюдением правил цензуры.

Многочисленная армия кинематографистов Голливуда объединена в тридцати восьми профсоюзах-гильдиях по профессиональному признаку. Среди них в актерской гильдии состоит свыше 13 тысяч человек, в писательской — более 2 тысяч, в режиссерской — 2 тысячи, в продюсерской — 160, в гильдии монтажеров — 2500 человек и т. д. На голливудских киностудиях работают более 23 тысяч человек, однако далеко не все даже штатные работники имеют постоянную работу.

Загрузка многих киностудий носит сезонный характер. В период, когда отсутствует работа, штаты киностудии уменьшаются в 2—2,5 раза и киноработники временно остаются без работы.

Интересно отметить, что наше посещение Голливуда совпало с минимальным уровнем производства. Примерно с конца декабря до первой половины марта студии стараются иметь в производстве наименьшее количество кинофильмов, так как по законам штата Калифорния налоги на фильмопроизводство исчисляются 1 марта с учетом объема производства. После этого срока, со второй половины марта—с начала апреля объем производства резко возрастает. Кроме того, имеют значение и климатические условия: как раз с декабря по март в Голливуде, как правило, бывают дожди, и погода портится.

Объем съемок в натурных декорациях в голливудских киностудиях несколько сократился из-за нерентабельности содержания огромных натурных площадок и успешного использования разнообразных комбинированных съемок. Так, например, фирма «XX век — Фокс» за счет ликвидации натурных площадок сократила свой земельный участок с 290 акров до 90 акров и на вырученные от продажи земли деньги построила новые декорационные мастерские, склады и гаражи.

Подавляющее большинство голливудских киностудий, и в том числе все восемь наиболее крупных, структурно представляют собой предприятия, в которых под единым руководством объединены творческие и производственно-технические работники.

Основная фигура, доверенное лицо фирмы — продюсер. Зачастую продюсером является крупный опытный режиссер, сам осуществляющий постановки фильмов. С актерами, продюсерами, режиссерами, кинооператорами и многими другими творческими работниками фирма вступает в договорные отношения, приглашая их на работу на разные сроки.

В Голливуде существуют так называемые независимые кинопродюсеры, не входящие в Ассоциацию американских кинопродюсеров и не имеющие своей производственно-технической базы (киностудии). В большинстве случаев это разбогатевшие кинорежиссеры, актеры-звезды и просто люди с большими деньгами. Сейчас в Голливуде насчитывается свыше пятисот независимых кинопродюсеров, причем из них примерно двадцать крупных, ставящих фильмы большой постановочной сложности или несколько фильмов в год.

Независимые кинопродюсеры ставят фильмы на любых киностудиях, приходя на них с готовыми сценариями, а зачастую и с подобранной киногруппой. Независимый продюсер, как правило, вступает с фирмой-киностудией в договорные отношения, оговаривая при этом взаимные обязательства и участие в прибылях.

В отдельных случаях киностудии предоставляют независимым продюсером технику на правах аренды. Не существует общих и обязательных правил для такого рода деловых отношений.

Важно отметить, что за последние годы независимые кинопродюсеры осуществили постановку ряда крупных фильмов. Так, например, идущий сейчас на экранах США цветной широкоформатный фильм «Уэст-сайдская история» стоимостью 5 миллионов долларов, поставлен независимым продюсером Робертом Уайзом.

В 1961 году американская кинематография выпустила 209 художественных кинофильмов, из них примерно около 50 фильмов было сделано американскими кинофирмами за пределами Америки, преимущественно в странах Европы.

Несмотря на резкое снижение объема производства, все остальные киностудии продолжают интенсивно работать, выпуская большое количество фильмов для телевидения.

Крупнейшие киностудии Голливуда, выпускавшие в свое время от 40 до 80 фильмов в год, выпускают сейчас от 10 до 25 фильмов.

При таком резком снижении объема производства кинофильмы как по стоимости производства, так и по доходам продолжают все же занимать преимущественное положение в общем балансе производства основных киностудий. Так, например, стоимость производства телевизионного фильма продолжительностью в один час равна в среднем 150 тысячам долларов, а соответственно один час художественного фильма — одному-полутора миллионам долларов, то есть производство художественных фильмов в десять раз дороже телевизионных.

На производство кинофильмов в США затрачивается около 400 миллионов долларов в год.

Стоимость художественного фильма зависит прежде всего от степени участия в нем крупных, вернее модных в данное время и, следовательно, очень дорогих актеров-звезд, от выбранного сюжета и постановочной сложности.

Средняя стоимость художественного кинофильма около 2 миллионов долларов, при этом есть кино-

фильмы и по 0,5—1 миллиону долларов и фильмы более дорогие.

Довольно большую группу составляют кинофильмы стоимостью от 3 до 5 миллионов долларов. Это, как правило, фильмы, делающие хорошие сборы как внутри США, так и за границей.

В американской кинематографии особенно за последние годы наметилась тенденция к выпуску сравнительно небольшого количества супербоевиков, сделанных с использованием широкоформатной техники, с огромными затратами на постановку, с шумной и предварительной рекламой во всем мире. Стоимость таких супербоевиков от 7 до 20 миллионов долларов. Так, например, кинофильм «Десять заповедей» стоил 15 миллионов долларов, кинофильм «Бен Гур», до сих пор идущий по всему миру, стоил 13 миллионов долларов; недавно законченный производством кинофильм «Тарас Бульба» стоит свыше 7 миллионов долларов.

Выпуск кинофильмов в прокатную сеть имеет в Америке свои специфические особенности и определяется прежде всего чисто коммерческими соображениями. В системе проката фильмов важнейшее место занимает реклама, и в первую очередь предварительная реклама задолго до окончания производства фильма.

Широкоформатные кинофильмы на 70-*мм* кинопленке со стереофоническим звуком выходят на экран в одном-двух больших кинотеатрах и показываются в них длительное время, до тех пор, пока есть хорошие сборы. Показ таких супербоевиков в ограниченном количестве больших кинотеатров является дополнительной и весьма эффективной рекламой для фильма, жизнь которого в прокате только начинается с выпуска широкоформатного варианта.

После примерно одного-полуторагодичного срока проката выпускается в значительно большем количестве кинотеатров во многих городах широкоэкранный вариант этого же фильма, а в случае необходимости и главным образом на экспорт и обычный 35-*мм* вариант.

Такая многоступенчатая система проката широкоформатных фильмов, проверенная американскими прокатчиками в течение последних лет, коммерчески себя оправдала.

На постановку таких кинофильмов фирмы не жалеют средств. Режиссеров не торопят со сроками. Так, например, по кинофильму «Бен Гур» подготовка к производству шла два года; с начала съемок до конца производства затратили двадцать месяцев.

Огромные затраты, бешеная реклама и сложность производства с лихвой окупаются после выхода фильма на экран. Так, например, фильм «Десять заповедей» уже принес фирме доход в 60 миллионов долларов.

Примерно так же обстоит дело с кинофильмами «Клеопатра», «Мятеж на «Баунти». Практически каждая крупная фирма снимает в год один-два таких супербоевика.

Обращение к библейско-религиозным и историческим сюжетам, характерное для такого рода продукции, объясняется, во-первых, желанием уйти от современных тем и, во-вторых, возможностью широкого постановочного размаха, помпезности.

Приятное исключение из этого практически общего правила — фильм «Уэст-сайдская история», рассказывающий о современной нью-йоркской молодежи. Этот талантливо сделанный антирасистский фильм с большим интересом смотрится зрителями.

●

При посещении киностудий мы познакомились также с производством телевизионных фильмов, которые снимаются обычными, принятыми в кинематографии методами.

Ни магнитная запись изображения, ни съемка с экрана кинескопа, ни система «Электроникам», ни специальные комбинированные съемки при работе над телефильмами не применяются: американцы считают, что пока это коммерчески не оправдано. Однако в ряде фирм разрабатываются специальные методы и аппаратура для съемки телефильмов, и, очевидно, в ближайшем будущем их производство будет значительно упрощено и ускорено.

В настоящее время в США работает более пятисот телевизионных станций, у населения имеется свыше 70 миллионов телевизоров.

В Нью-Йорке передачи по телевидению идут с 6 часов утра до часу ночи, работают семь программ. В Лос-Анжелосе — пять программ. В названных городах передается одна программа цветного телевидения.

Об убогом содержании программ американского телевидения писали очень много. Можно только еще раз засвидетельствовать исключительно низкий художественный уровень телевизионных передач.

Ковбойские фильмы; уголовные фильмы с непрерывной стрельбой, драками и убийствами; старые фильмы любого содержания; различного рода научно-популярные фильмы и лишь небольшая доля «живых» передач из студий или с места происшествия — вот вкратце все, что видит американский зритель. Добавим к этому, что любая программа, даже «Последние известия», через каждые восемь-десять минут прерывается обязательной, назойливой, зачастую глупой рекламой.

По существующим соглашениям между кино- и телевизионными фирмами, все кинофильмы, выпущенные до августа 1948 года, показываются по телевидению бесплатно. Кинофильмы, выпущенные с

августа 1948 года по 1 января 1961 года, показываются с небольшими отчислениями киноактерам и режиссерам.

Сейчас ведутся переговоры об условиях показа по телевидению кинофильмов, выпущенных после 1 января 1961 года. Однако старые кинофильмы не могут ни заполнить телевизионные программы, ни заинтересовать зрителей. Основной материал для телевидения составляют новые телефильмы, выпускаемые практически всеми киностудиями страны.

Многие телекомпании и кинофирмы находятся в руках одного владельца. Коммерческие интересы кино и телевидения все более и более объединяются.

На всех пяти киностудиях, которые мы посетили, один и тот же порядок планирования и организации производства телефильмов. График производства телефильмов согласован с графиком телепередач, и он ни при каких обстоятельствах не может быть нарушен. Каждую неделю киностудия выпускает телефильмы, снятые на 35-*мм*, а иногда и на 16-*мм* кинопленке.

Производственный годовой цикл предусматривает выпуск программ по большинству киностудий от 32 до 39. Это значит, что телевизионная фирма получает новые телефильмы только на 32 — 39 недель. В оставшиеся недели года (обычно летом) повторяются ранее сделанные программы. Исключением является киностудия Уолта Диснея, которая выпускает 52 одночасовые программы в год. Телефильмы выпускаются продолжительностью показа 1 час и 30 минут.

Широко практикуется выпуск так называемых серий, состоящих из многих часовых и получасовых телефильмов, объединенных условно общим сюжетом с одним-двумя действующими лицами (ковбой, сыщик, комик). Выпуск серий — это попытка заинтересовать телезрителя и привлечь его к определенной программе.

Каждая киностудия снимает телефильмы, как правило, для одной-двух телевизионных компаний. В ряде случаев киностудия предоставляет производственно-техническую базу для съемки телефильмов независимым продюсерам или непосредственно телевизионным компаниям, получая с них деньги только за аренду павильонов и техники.

Удешевление стоимости телефильмов по сравнению с кинофильмами примерно в десять раз достигнуто за счет жесточайшей экономии по всем статьям сметы и строгой организации производственного процесса. Стоят дешевле киноактеры, режиссер, сценарист, кинооператор. Время на репетиции и съемку предельно сокращено. Декоративное оформление максимально упрощено.

При съемке телефильмов снимают в день десять-пятнадцать страниц текста киносценария, в то время как при съемке художественного фильма при максимальной производительности выработка редко достигает трех страниц.

На съемку получасового телефильма затрачивают три дня, на одночасовой телефильм — шесть дней. На монтаж, озвучание и выпуск затрачивается до четырех недель.

Для съемки телефильмов обычно закрепляются постоянные павильоны и имеются всегда готовые к съемке натурные сооружения.

●

При производстве кинофильмов широко практикуется страхование.

Киностудия в начале постановки фильма страхует от частичной потери трудоспособности в результате болезни и несчастных случаев, от полной потери трудоспособности и смерти основных актеров («звезд»), которых нельзя заменить, и режиссера.

По условиям страховки кинофильмов, страховая компания возмещает кинофирме стоимость убытков вплоть до полной стоимости фильма, за вычетом первых 100 тысяч долларов. Этот убыток несет сама кинофирма.

При страховке телефильмов сохраняются те же условия, за исключением суммы убытка, не возмещаемого страховой компанией. Эта сумма составляет в этом случае 10 тысяч долларов.

При съемке кинофильмов и особенно телефильмов очень часто и много снимаются дети школьного возраста. По условиям американского законодательства разрешается снимать детей не более четырех часов в день без ущерба для школьных занятий.

Для того чтобы обеспечить нормальные условия производства и соблюсти законы, регулирующие участие детей в киносъемках, некоторые кинофирмы пошли по такому пути: детей, длительное время занятых на съемках, забирают из школы и организуют их учебу на киностудии. Школьник четыре часа занят на съемках и четыре часа проводит в учебных классах, расположенных на студии.

На киностудии «Коламбиа» имеется пять классов. Классное помещение с партами, классной доской, шкафами с учебными пособиями, выгорожено фундусными щитами непосредственно в павильоне, где постоянно снимаются телевизионные фильмы с участием детей.

Школьники, занятые на съемке, во время перерывов и после своей работы на площадке отправляются в классы в съемочных костюмах и в гриме.

При вызове на съемку преподаватели заносятся в диспетчерские назначения наряду с участниками съемочной группы.

●

На одной из киностудий мы получили режиссерский сценарий художественного широкоэкранного цветного кинофильма.

Режиссерский сценарий, окончательно утвержденный к производству, содержит 125 страниц текста, напечатанного на стандартных листах четырех цветов. Каждый цвет соответствует изменениям, которые вносились в сценарий в процессе его доработки и подготовки. На всех цветных листах, помимо порядкового номера страницы, стоит номер изменения и дата, когда оно внесено. В полученном сценарии: белые листы — первоначальный текст, синие листы — первое изменение, желтые — второе изменение, розовые — третье изменение.

Таким образом, даже просто перелистав сценарий и взглянув на его корешок, можно сразу установить, какие изменения и поправки кем и когда вносились. Основными причинами многочисленных изменений являются требования производства уложиться в намеченный лимит стоимости и снять фильм в заданные сроки, необходимость упростить постановочное решение фильма и многие другие производственные соображения.

На этой же киностудии мы получили производственный бюджет — смету на постановку этого фильма, в которой перечислены все расходы по производству, с подробной расшифровкой каждой статьи и всех съемочных объектов.

Различного рода формы диспетчерского назначения на день дают представление об организации суточного планирования работы съемочной группы.

●

Киностудия «Метро-Голдвин-Майер» (МГМ) — одна из самых больших и старых голливудских студий. Земельный участок, занимаемый ею, равен 185 акрам. Киностудия имеет тридцать съемочных павильонов общей площадью около 500 тысяч квадратных футов. Все они старой постройки.

Производственно-технические и служебные помещения студии имеют площадь 1 миллион квадратных футов.

На студии в зависимости от загрузки работает от 1800 до 3000 человек. В это общее число входит и лаборатория обработки цветных и черно-белых фильмов, в которой постоянно независимо от общей загрузки работает двести человек.

В 1961 году киностудия МГМ сделала 21 кинофильм и в том числе один фильм на 70-*мм* кинопленке по системе «Ультрапанавижн» («Мятеж на «Баунти»), восемнадцать фильмов широкоэкранных (по системе «Панавижн») и два фильма обычных на 35-*мм* кинопленке с соотношением сторон кадра 1:1,85.

Помимо фильмов, сделанных в Америке, фирма МГМ сняла в 1961 году двенадцать кинофильмов за границей.

Киностудия имеет постоянную и большую загрузку для телевидения, выпуская в тридцать две недели года по одному телефильму.

Киностудия МГМ, когда мы побывали на ней, заканчивала производство двух художественных фильмов для «Синерамы» — «Как был завоеван Запад» стоимостью 13 миллионов долларов и «Чудесный мир братьев Гримм» стоимостью 5 миллионов долларов. Оба фильма должны были выйти на экран в конце 1962 года. При съемках этих фильмов использовались известные трехпленочные системы. Новым является съемка для этих фильмов комбинированных кадров на 70-*мм* кинопленке по системе «Ультрапанавижн» с последующим разносом изображения на три пленки.

Все съемочные группы работают с девяти часов утра до шести часов вечера с перерывом на обед 1 час. Некоторые работают в две смены.

Киностудия располагает большим, хорошо оснащенным павильоном для морских сцен. Пол павильона может быть разобран, и вместо него образуется большой бассейн глубиной 2,5—3 метра. В павильоне имеются водосбросы, установки для получения мощных воздушных потоков. Выстроенный в натуральную величину большой парусный корабль может легко качаться в разных направлениях при помощи гидравлических устройств и мощных электромоторов, при съемке морских сцен используются несколько рирпроекционных установок.

Оборудование съемочных павильонов, рабочие потолки, подвесные осветительные леса, методы сооружения кинодекораций из фундуса примерно те же, что и на наших киностудиях.

В павильонах обращает на себя внимание высокое качество отделочных работ с использованием богатого ассортимента готовых красителей. Выполняют эти работы опытные рабочие весьма высокой квалификации.

Из интересных деталей по разделу декоративно-технических сооружений следует отметить специализированное помещение для изготовления живописных декораций и систему их долговременного хранения в специальных отсеках. В большом двухсветном зале на уровне второго этажа в полу имеются по всей длине помещения сравнительно широкие прорези, через которые фон в процессе его написания при помощи электрических лебедок может быть поднят до потолка второго этажа, имеющего высоту до 5—8 метров.

Художник-живописец, находясь на полу второго этажа, без помощи лестниц производит роспись фона. По мере надобности ненужная часть опускает-

ся на первый этаж и свертывается в трубку. По идее, авторов этого сооружения, которое обошлось студии в 100 тысяч долларов, все живописные фоны должны изготовляться в этом помещении. В настоящее время эта мастерская загружена очень мало.

Первичная запись звука на киностудии МГМ проводится на 17,5-*мм* магнитной ленте с последующим переходом при перезаписи на 35-*мм* магнитную ленту. Аппаратура записи и перезаписи звука фирм «Вестрекс» и «РСА». В аппаратных, просмотровых залах и при оснащении тонвагенов использовано много дополнительных устройств и приспособлений, сделанных на студии.

Киностудия МГМ снимает сейчас большой фильм из жизни цирка — «Джамбо». Для сложных игровых сцен в павильонах на самых крупных планах сделана интересная конструкция, которую при нас налаживали.

Из пластических масс изготовлена в натуральную величину с предельной степенью схожести голова слона с хоботом, ушами и шеей. Все это сооружение смонтировано на передвижной тележке. При помощи весьма сложной пневматической системы, питаемой от собственного компрессора с трубками, блоками и тросами, управляемой с пульта, размещенного на другой тележке, можно выполнять чрезвычайно разнообразные манипуляции с этим чучелом слона. Слон двигает ушами, закрывает и открывает глаза, поворачивает шею и хобот и по ходу действия может этим хоботом поднимать человека.

Эта установка проектировалась на студии шесть месяцев, строилась месяц и стоила 8 тысяч долларов.

Заслуживает внимания организация внутризаводского транспорта на киностудии МГМ, а также и на других студиях Голливуда.

На каждой студии, где мы были, мы видели большие гаражи с собственным автотранспортом, начиная от обычных легковых и грузовых машин до автобусов разной вместимости. Имеются специальные небольшие автобусы-пикапы закрытого и открытого типа для переброски актеров по студийной территории. Автомашины свободно въезжают в съемочные павильоны.

Особое внимание мы обратили на тягачи, которые возят по студии целые составы (до шести-восьми) тележек с осветительной аппаратурой и декорациями. Многие киностудии, в том числе и МГМ, имеют большой парк тонвагенов и передвижных электростанций. Для передвижения по студии многие сотрудники используют мотороллеры и велосипеды.

В отношении транспортного обслуживания фильмопроизводства для всех голливудских киностудий характерно разнообразие средств и совмещение самых различных устройств от автомобилей лучших марок до примитивных ручных тележек и велосипедов.

Большое внимание на киностудии уделено использованию машин оптической печати. Для этих целей оборудованы два больших помещения — цеха, где сосредоточены машины различного назначения (об этом подробнее см. ниже).

Киностудия МГМ внесла большой вклад в развитие кинотехники. На студии есть научно-исследовательский отдел, возглавляемый Д. Ширером — крупным инженером, автором ряда больших работ по звукозаписи и новым видам кинематографа.

Киностудия «XX век — Фокс» — одна из крупнейших и старых голливудских киностудий. Студия занимает сейчас земельный участок 90 акров. На имевшемся ранее участке 200 акров располагались натурные сооружения. Из-за плохого их использования и недостаточной загрузки этот участок, как уже отмечалось выше, был продан городу.

«XX век — Фокс» имеет свою телевизионную компанию, для которой снимает в год 300—350 получасовых программ, что и является основной загрузкой киностудии.

Часть своих кинофильмов «Фокс» снимает за границей. В Риме, например, снимался широкоформатный фильм «Клеопатра» по системе «Тодд-АО».

На студии работает от 1200 до 3 тысяч человек. В феврале 1962 года на студии работало 1500 творческих и производственно-технических работников. Фирма имеет свои собственные лаборатории «Делюкс» в Голливуде (на территории киностудии) и в Нью-Йорке.

Художественные фильмы фирма «Фокс» снимает на синхронных аппаратах собственной конструкции, разработанной в 1942 году. Телевизионные фильмы снимают на аппаратах «Митчелл» БНС. Свои аппараты на студии считают более бесшумными и удобными. Конструкция их была описана в литературе и хорошо известна нашим специалистам.

Все широкоэкранные фильмы снимаются объективами «Синемаскоп», выпускаемыми фирмой «Бауш и Ломб». Фокусное расстояние объективов от 40 *мм* и выше. Есть несколько объективов 35 *мм* и два объектива с фокусным расстоянием 27,5 *мм*. Пользуются этими короткофокусными объективами очень редко, в основном, когда не хватает площади павильона. Последние объективы «Синемаскоп» позволяют без искажений подходить к актеру на расстояние до 3 футов 10 дюймов.

На киностудии «Фокс» зарядка кассет кинопленкой производится в отделе съемочной техники, для чего здесь выделена отдельная комната со стеллажами для кассет и коробок. Мы обратили внимание на транспортировку киносъемочной аппаратуры в павильоны. Для этой цели подготовлены небольшие четырехколесные тележки на дутых резиновых шинах. На тележках смонтирован из довольно толстого

железа своеобразный контейнер с отделениями для киносъемочного аппарата, кассет, оптики, штатива, электромоторов, кабеля и всех необходимых приспособлений. Каждое отделение закрывается на ключ.

Полный комплект синхронной аппаратуры удобно размещается в гнездах-отделениях и легко из них вынимается. В перерывах между съемками аппаратура, надежно закрытая в такой тележке, остается на съемочной площадке.

В большом отделе оптической печати установлено несколько машин оптической печати для 35- и 70-*мм* кинопленок. Преобладают машины, специализированные по отдельным операциям (многократные экспозиции, дорисовки, вторые экспозиции для блуждающей маски).

Часть машин изготовлена студией, некоторые приобретены у фирм «АКМЕ» и «Оксбери». Звукозапись производится на аппаратуре «Вестрекс и РСА» на 17,5-*мм* и 35-*мм* магнитную ленту как собственного полива, так и приобретаемую на стороне.

Киностудия «Парамаунт» снимает в год от двенадцати до четырнадцати широкоэкранных кинофильмов в Америке и четыре-шесть за границей. Для телевидения снимают в год (за тридцать девять недель) 78 одночасовых и столько же получасовых телефильмов, предоставляя только павильоны и технику (исключая пленку и лабораторную обработку).

На киностудии работает в настоящее время при ее неполной загрузке 1100 человек.

На киностудии восемнадцать съемочных павильонов общей площадью 260 тысяч квадратных футов. Самый большой павильон имеет площадь 15 тысяч квадратных футов.

Павильоны — старой постройки, без всякой механизации, примитивно оборудованные.

Все операции по возведению и отделке кинодекораций выполняются вручную. Пластмасс не применяют. Кинодекорации после использования, как правило, сжигают, так как считают, что стоимость рабочей силы для разборки, хранения и вытаскивания гвоздей обойдется дороже новых материалов. На складах сохраняют только ценные, многократно используемые декорационные элементы.

Мебель в декорациях после съемки тщательно закрывают парусиновыми чехлами. Такое бережное отношение к мебели и реквизиту мы наблюдали и на других киностудиях.

Киностудия снимает широкоэкранные фильмы по системе «Панавижн», беря оптику на прокат. Стоимость проката — 1000 долларов в неделю за комплект — входит в смету фильма.

На студии имеются аппараты «Митчелл» БНС и НС. На синхронных аппаратах БНС в павильоне мы видели смонтированные под объективом миниатюрные осветительные приборы (подглазники) и один небольшой прибор на гибком шланге, прикрепленный к кассете аппарата. Все эти приспособления сделаны в мастерских киностудии.

Запись звука осуществляется на аппаратуре «Вестрекс», смонтированной на передвижных колесах, на магнитной ленте 17,5 *мм*, с уменьшенной вдвое скоростью, а на последующих операциях после отбора дублей переходят на магнитную ленту 35 *мм*.

Для перезаписи звука имеется три установки старого выпуска.

Киностудия «Коламбиа» расположена на довольно тесной площадке, имеет пятнадцать съемочных павильонов с общей площадью 128 293 тысячи квадратных футов. Три больших павильона по 10,5 тысяч квадратных футов, построенные тридцать лет назад, имеют лучшее оснащение и в случае необходимости могут быть соединены в один большой павильон. Кроме того, на натурной площадке в Бербанке есть еще пять павильонов общей площадью 43 148 тысяч квадратных футов.

Студия имеет девять просмотровых залов. В год выпускает двенадцать-пятнадцать художественных кинофильмов, преимущественно широкоэкранных.

В 1962 году намечено было выпустить два широкоформатных кинофильма на 70-*мм* пленке. В производстве находился широкоформатный фильм «Тарас Бульба» по Гоголю.

Художественный кинофильм снимается двенадцать-пятнадцать недель, и восемь недель затрачивается на монтаж, озвучание, перезапись и редактирование.

Своей лаборатории студия «Коламбиа» не имеет, обрабатывает и печатает свои фильмы в лабораториях Голливуда и Нью-Йорка.

Телевизионный получасовой фильм снимают три дня, соблюдая следующий график: вторник, среда, четверг—съемка; пятница, понедельник — репетиции; суббота и воскресенье — отдых.

Съемочные группы работают с 8 — 8.30 утра до 19 часов с перерывом на обед. Рабочий день основного состава съемочной группы, если необходимо, продолжается десять часов. Рабочие обслуживающих цехов работают в две смены или получают сверхурочные.

Съемка фильмов производится аппаратами «Митчелл», широкоэкранной оптикой «Панавижн», получаемой в аренду.

Организация отделов съемочной техники и звукозаписи аналогична студии «XX век — Фокс».

Киностудия Уолта Диснея — одна из самых новых в Голливуде. На ней снимаются различного рода цветные мультипликационные фильмы и обычные игровые фильмы. В 1961 году было выпущено семь полнометражных кинофильмов и пятьде-

сят две одночасовые программы для телевидения. На киностудии в настоящее время работает 1275 человек, во время наибольшей нагрузки число работающих доходит до 3 тысяч.

На производство полнометражного мультипликационного фильма затрачивается 2—2,5 года. Широкоформатный фильм «Спящая красавица» был в производстве 5,5 лет и стоит 6 миллионов долларов.

Средняя стоимость полнометражного художественного мультипликационного фильма 2,5 миллиона доллара. По заявлению руководителей студии, они стремятся довести ее до 2 миллионов долларов, но пока это им не удается.

В павильонах имеется кондиционирование воздуха и применяется дистанционное управление светом с передвижных коммутаторных щитов, выпускаемых фирмой «Мол-Ричардсон». Осветительные дуговые приборы типа ДИГ имеют железные вытяжные патрубки для отсоса газов, выделяемых при горении дуги. Таких устройств мы не видели ни на одной из других голливудских киностудий.

При проведении в павильонах съемок по системе «Техниколор» с большим количеством осветительных приборов используют подкатные агрегаты, подключаемые на одной из наружных стен павильона.

При проведении синхронных съемок на территории киностудии на осветительных штативах устанавливаются сигнальные транспаранты с мигающими красными лампами. Ими же пользуются для установления тишины во дворе студии при записи оркестров и синхронных съемках в павильонах с плохой звукоизоляцией.

Такие же примерно устройства мы видели и на других киностудиях. Эта система оповещения особенно удобна и проста при натурных съемках.

На киностудии Уолта Диснея большое внимание уделяется комбинированным съемкам, звуковому оформлению и монтажу.

Цех комбинированных съемок очень хорошо оснащен различного рода машинами оптической печати; часть из них сделана на самой киностудии, а покупные машины реконструированы и приспособлены для специфических нужд производства.

Звуковая техника непрерывно совершенствуется. В настоящее время заканчивается оборудование нового большого тонателье для стереофонической записи и перезаписи звука. При его сооружении учтены новейшие достижения в области звукозаписи.

В монтажном цехе, где работает двести человек, используются обычные мовиолы и монтажные столы собственного изготовления.

Для проведения мультипликационных съемок применяются известные по литературе многоплановые мультстанки с электромеханическим прижимом. Уделяется большое внимание борьбе с пылью, для чего ко всем станкам подведен сжатый воздух (для обдува) и отсосы.

Мы посетили творческий отдел киностудии, где зарождаются фильмы, и познакомились с художником-постановщиком Биллом Питом, который приступает к производству фильма «Меч в камне».

Билл Пит написал сценарий и сделал основные наброски к фильму. После того как Уолт Дисней одобрил их, творческий отдел под руководством и при участии Билла Пита начал работать над картиной. Весь сценарий был сделан в виде набросков тушью и карандашом на листках бумаги размером примерно 13×18 *см*. Придя в этот отдел, мы имели возможность просмотреть условно и вчерне весь фильм следующим образом: у стены были поставлены три фанерных щита, на которых в последовательном порядке были расположены эти наброски. Под каждым рисунком был помещен текст, взятый из сценария и написанный тушью от руки. Кроме того, весь текст сценария, иллюстрирующий действие, показанное на этих рисунках, был записан диктором (а может быть, самим Биллом Питом) на грамдиск.

Запустив этот диск на проигрывателе, Билл Пит указкой водил по этим рисункам. За 15—20 минут мы как бы просмотрели и прослушали эскиз будущего фильма.

Нам сказали, что помимо этого они практикуют съемку этих эскизов на черно-белую пленку и показ их в виде ролика на экране в сопровождении диктора, а иногда и музыкальных номеров, проигрываемых на рояле.

После того как будущий фильм в таком виде «просмотрен» и обсужден в творческом отделе, приступают к производству.

На студии существует специальный отдел, который работает над непрерывным совершенствованием, обновлением и дальнейшим расширением аттракционов и сооружений в сказочном городке «Диснейлэнд». В отделе работает около десяти художников. Сейчас они заняты разработкой новых больших аттракционов.

●

В результате жесточайшей конкуренции с телевидением американская кинематография, потерявшая за последние годы большое число зрителей в кинотеатрах, обратила внимание на внедрение новых видов кинематографа. Однако эти меры только на сравнительно короткое время активизировали интерес зрителей.

По прошествии ряда лет пришлось констатировать, что только хороший фильм может привлечь зрителей в кинотеатры, и поэтому никакие новые системы со сверхширокими экранами и стереофонией не могут спасти положение.

В то же время развитие телевидения и, как следствие, огромная потребность в фильмах для заполнения многочисленных телевизионных программ, работающих по шестнадцать-девятнадцать часов в сутки, привели к полной загрузке киностудий заказами телекомпаний.

В результате этого кинематографические фирмы (во многих случаях являющиеся совладелицами или даже владелицами телестудий) оказались коммерчески заинтересованными в телевидении и таким образом разрешили для себя вопросы загрузки киностудий и получения необходимых дивидендов.

Кинофирмы и предприятия, выпускающие кинопленки, аппаратуру, а также кинолаборатории по обработке пленок без всяких трудностей переключились на обслуживание телевидения.

При всей этой перестройке ни одна киностудия не перестала выпускать кинофильмы для показа в кинотеатрах США и за рубежом, хотя количество их сократилось. За последние годы в США выпускается от 180 до 220 фильмов в год (включая 30—50 фильмов, снимаемых американскими кинофирмами в других странах).

На сегодня в США практически все (за весьма небольшим исключением) кинофильмы выпускаются на внутренний рынок в широкоэкранном варианте, снятые по системе с анаморфированным кадром с оптикой «Панавижн 35» или «Синемаскоп» с соотношением сторон кадра 1 : 2,35 или 1 : 2,55 или с кашированным кадром 1 : 1,85. Во многих фильмах звук стереофонический. Эти же фильмы на экспорт зачастую выпускают с нормальным кадром и одноканальным звуком (оптическая фонограмма).

Можно считать, что обычного в нашем понимании кинематографа с соотношением сторон кадра 1 : 1,38 в США почти не существует. Этот обычный стандарт главным образом используется сейчас для съемки телефильмов и хроники.

Широкоформатный кинематограф с использованием 65-*мм* кинопленки для съемки и 70-*мм* для фильмокопий по системам «Тодд-АО». «Суперпанавижн 70», «Ультрапанавижн 70» получает все большее распространение, причем его используют исключительно для съемки супербоевиков — фильмов большой постановочной сложности. По установившейся практике все крупные кинофирмы выпускают в год от одного до трех таких фильмов.

Большинство крупных кинотеатров располагает соответствующей аппаратурой для показа 70-*мм* кинофильмов.

«Синерама» никакого значения для кинематографа сейчас не имеет и рассматривается как зрелище особого вида.

В настоящее время в Нью-Йорке, Голливуде да, судя по газетам и журналам, и в других городах США синерамные фильмы уже давно не демонстрируются. В конце 1962 года фирмой «Метро-Голдвин-Майер» должны были быть выпущены два художественных синерамных фильма, о которых писалось выше. Из разговоров с руководителями фирм мы установили, что дальнейшие перспективы производства синерамных фильмов будут зависеть от коммерческого успеха выпускаемых картин. Во всяком случае, производство фильмов для «Синерамы» рассматривается как дело второстепенное, связанное исключительно с обеспечением существующих синерамных кинотеатров.

Что касается *«Циркорамы»* (*кругорамы*), то в США постоянно действует как аттракцион одна установка в «Диснейлэнде», где идет давно снятая программа.

Несмотря на то, что *широкоэкранный кинематограф* практически используется с 1952 года, его совершенствованию уделяется большое внимание.

Система «Синемаскоп», разработанная кинофирмой «XX век — Фокс» совместно с крупнейшей американской оптической фирмой «Бауш и Ломб», долгое время занимавшая монопольное положение не только в США, но и в ряде других стран, несмотря на все старания, уступила пальму первенства новой системе «Панавижн 35».

Широкоэкранная оптика, выпускаемая фирмой «Панавижн», получила распространение на большинстве американских киностудий. Изображение на экране, снятое объективами этой фирмы, не имеет искажений и обладает исключительной резкостью.

Разработан и находится в производстве широкоэкранный объектив с переменным фокусным расстоянием. В ближайшие два месяца эти объективы будут выпущены.

По заявлению руководителей фирмы, их новые объективы позволяют снимать без искажений лицо актера при подходе к нему на расстояние до 5 дюймов (12,5 *см*).

Широкоформатные системы кинематографа получили свое завершение в США в нескольких вариантах. Система «Тодд-АО» используется в основном фирмой «XX век — Фокс» и рядом других кинофирм. Лучшими техническими показателями обладают в настоящее время широкоформатные системы «Суперпанавижн 70» и «Ультрапанавижн 70», разработанные и освоенные фирмой «Панавижн».

Система «Ультрапанавижн 70», разработанная фирмой «Панавижн», является дальнейшим развитием системы «Суперпанавижн 70» и отличается от нее использованием при съемке и проекции анаморфотной оптики с анаморфотным фактором — 1,25.

Наличие такой небольшой анаморфозы исключает видимые недостатки анаморфотных систем и обеспечивает увеличение соотношения между сторонами кадра на фильмокопии до 1 : 2,7.

По заявлению Д. Ширера (МГМ), оптические искажения при анаморфотном факторе 1,25 уменьшаются по сравнению с «Синемаскопом» в четыре раза.

Киностудией МГМ и фирмой «Панавижн» разработана и проверена технология использования системы «Ультрапанавижн 70» для получения трехпленочного синерамного изображения, при которой съемки синерамного фильма будут проводиться одним аппаратом с 65-*мм* кинопленкой с последующим получением с этого негатива трех раздельных позитивов на 35-*мм* кинопленке для показа их в кинотеатре «Синерама».

Для производства широкоформатных фильмов уже имеются киносъемочные аппараты, машины оптической печати, оборудование для комбинированных съемок и в том числе для блуждающей маски, монтажное оборудование, оборудование для обработки 65- и 70-*мм* кинопленок и вспомогательное оборудование.

При изучении широкоэкранных и широкоформатных систем мы обратили внимание на отсутствие в наборах съемочной оптики широкоугольных объективов. Оказалось, что это явление не случайное и американцы не из-за технических трудностей, а по принципиальным соображениям отказываются от ее применения. В беседе с нами такие видные специалисты, как Д. Ширер (МГМ), С. Холприн («XX век — Фокс») и Р. Готчок («Панавижн»), обсуждая этот вопрос, высказали общую точку зрения, которая сводится к следующему. Широкоугольная оптика при угле охвата более 90° портит перспективу и вносит неизбежные искажения. Угол охвата 90° вполне достаточен для получения высококачественного восприятия, так как активная зона ви́дения человеческого глаза близка к этому углу. Объектив для съемки должен выбираться в зависимости от снимаемой сцены. «Синерама» с ее большими углами хороша только для небольшого количества мест в кинотеатре. На большинстве других мест, кроме этой оптимальной зоны, короткофокусная оптика дает искажения.

Эту точку зрения американских специалистов следует считать дискуссионной. Очевидно, вопрос об использовании короткофокусной оптики требует серьезного обсуждения в первую очередь с кинооператорами, снимающими широкоэкранные и широкоформатные фильмы.

Посещая американские киностудии и предприятия, беседуя с техническими специалистами, просматривая фильмы в кинотеатрах и просмотровых залах, мы имели возможность сравнить и проанализировать качество отдельных систем и прийти к определенным выводам о перспективах их развития.

В первую очередь следует отметить, что системы широкоэкранного кино с анаморфированным кадром типа «Панавижн» и «Синемаскоп» получили повсеместное распространение и что над их дальнейшим совершенствованием и развитием ведется большая углубленная работа. Во-вторых, широкоформатная система на 70-*мм* кинопленке является сейчас единственным новым видом кинематографа, которая полностью обеспечивает решение любых творческих и технических задач кино.

Особое внимание следует обратить на универсальную систему, разработанную фирмой «Панавижн» в двух вариантах со сферической оптикой («Суперпанавижн 70») и с добавлением к ней насадок с небольшим анаморфотным фактором, равным 1,25 («Ультрапанавижн 70»).

Имея общую базу и взаимозаменяемость отдельных элементов, эта система обеспечивает высококачественный показ в широкоформатных залах любого назначения (вплоть до «Синерамы») и вместимости.

●

Кроме киностудий наша группа побывала на ряде фирм, выпускающих киноаппаратуру, в лабораториях по обработке кинопленки, на телестудиях и в кинотеатрах.

Мы также посетили киноотделения Южнокалифорнийского университета в Лос-Анжелосе, были приняты руководителями Ассоциации американских кинопродюсеров и побывали в Обществе кино- и телевизионных инженеров.

Теплая дружеская встреча, оказанная нам американскими кинематографистами, помогла нам за короткий срок многое узнать об американском кино.

Посетив голливудские студии, мы с большим удовлетворением должны отметить, что в области оборудования павильонов, технического оснащения съемочного процесса, основного технологического оборудования мы не только не отстали от американцев, но во многих вопросах идем впереди их. При этом следует сказать, что по части организации фильмопроизводства нам многому стоит поучиться.

Следует серьезно заняться изучением вопроса о перспективах развития новых систем кинематографа. Сделать это необходимо совместно с творческими работниками.

Имея равные с американскими кинематографистами, а кое в чем даже бо́льшие технические возможности, мы все еще слабо используем их на производстве и продолжаем бесплодные дискуссии о месте широкого экрана и других систем в развитии киноискусства, в то время как новая техника позволяет осуществлять интереснейшие творческие замыслы.

«ВКУС МЕДА»

(Англия)



Странный фильм, странные герои, странная, бестолковая жизнь.

Еще довольно миловидная, хотя изрядно пожившая дамочка, задрав узкую юбку, деловито вылезает на тротуар через тесное полуподвальное оконце; хмурая девица просовывает ей клетку с канарейкой: семейство, чтоб не платить за квартиру, меняет район.

Монументы полководцев и поэтов совершают церемонный менуэт за окнами троллейбуса, в котором трясутся на другой конец города мать и дочь.

Дочь угрюмым черным глазом окидывает очередное пристанище: гробовидную кровать на двоих, голую лампочку под потолком, потеки сырости на стенах: легкомысленная мамаша, чихая и сморкаясь, усаживается перед зеркалом: надо же «сделать лицо» к приходу кавалера...

Несколько лет назад, когда на сцене филиала Художественного театра в дни Всемирного фестиваля молодежи английский режиссер Тони Ричардсон показал постановку пьесы Джона Осборна «Оглянись во гневе», это было «заявкой» темы «сердитых» в английском искусстве и вопросом, обращенным в будущее. Герой и его создатели (будь то автор, режиссер или актер, которые действовали в завидном единстве) равно восставали против буржуазной респектабельности и официального благополучия. Герой — в своих язвительных нападках на все и вся; его создатели — в демонстративном пренебрежении литературными и театральными приличиями — причинно-последовательным развитием фабулы в пьесе или коэффициентом прикрашивания жизни, принятым сценой. Они не гнушались ни грубым, ни случайным, ни даже просто бессмысленным с точки зрения житейской логики. Но странным образом — сама неприглядность сценического быта уравновешивалась энергией отрицания, одушевлением протеста, который она в себе несла. Формула «поэтического натурализма», связанная с первыми опытами «рассерженных», расшифровывалась в известной гармонии ее частей.

То же можно сказать о лучших созданиях молодого английского кино, которое в своих истоках так же тесно связано с этими поисками литературы и театра, как и с документализмом английских «независимых».

Фильм «В субботу вечером, в воскресенье утром» Карела Рейсца в монотонном круговороте существования молодого рабочего заключал тот же внутренний посыл — как камень, на прощанье брошенный героем в респектабельные коттеджи. Тот же настойчивый вопрос, обращенный в будущее.

Казалось бы, еще надолго могло хватить энергии этого внутреннего посыла. Но современное кино, как, впрочем, и современная жизнь, нетерпеливы.

В титрах нового английского фильма «Вкус меда» по пьесе Шейлы Делани снова стоит имя Тони Ричардсона — на этот раз как кинорежиссера. И хотя пьеса уже не нова (она нашумела несколько лет назад, вслед за драмой Осборна), картина Ричардсона обнаруживает очевидный и красноречивый сдвиг стиля.

Трудно судить о какой-нибудь кинематографии, если приходится следить за ней лишь от случая к случаю.

Трудно уловить, где случайности, а где закономерности в этом стилевом сдвиге, обнаружившемся в картине «Вкус меда».

Так или иначе, но прежняя формула «поэтического натурализма» претерпевает в ней очевидное изменение: прежде столь слитная в единстве обеих своих сторон, она едва не разрывается надвое.

Кажется, нет ничего более противопоказанного кинематографу, чем экранизация пьесы, ничего более противоположного, чем натурность кино и театральность.

И однако Тони Ричардсон в своей картине разрешает эти противоречия с неожиданной легкостью и завидным эффектом.

Сохраняя очевидные следы своего театрального происхождения, «Вкус меда» в то же время в полном смысле — кинематограф.

Не просто потому, что из замкнутого пространства сцены действие вынесено на натуру — на мрачные городские задворки и набережные каналов, в эпизод ярмарки и пустынное одичание развалин. Но потому, что все это — пейзажные фоны и народные сцены и монтаж — дает режиссеру возможность не только сохранить, но и развить, истолковать по-своему своеобразные черты драматургии оригинала.

Две линии пьесы, то и дело пересекаясь и перекрещиваясь в монтажных перебивках, как бы персонифицируют тяготение к двум полюсам формулы «поэтического натурализма».

...Стареющая проститутка Элен, таскающая за собой из трущобы в трущобу уже взрослую дочь Джо, торопится променять ее общество на ухаживания молодого пошляка Питера с мокрым ртом и ничтожными усиками.

Камера оператора Уолтера Лесли жестоко фиксирует затхлое убожество современных «меблирашек», гримасничающее, раздрызганное веселье ярмарочных аттракционов, туалеты молодящейся Элен, чересчур смело открывающие, увы, уже подагрические коленки, и блудливую похоть во взгляде ее возлюбленного.

Уродство пошлости не только не смягчено — оно сгущается почти до степени карикатуры в образах

Элен и Питера. Даже когда Питер предлагает Элен переехать в новенький с иголочки коттедж, его стандартизованный временный уют только усугубляет эту пошлость.

Уже взрослая Джо отчаянно и яростно ревнует мать к очередному любовнику. Она злорадно подстерегает их прощальные поцелуи в парадном, и назло тащится за Элен на ярмарочное гулянье, терроризируя своим идиотски-разряженным видом и строптивыми выходками мамашиного кавалера и его друзей...

Режиссер из многих и многих профессиональных и непрофессиональных претендентов недаром выбрал Риту Ташинхэм на роль Джо. Рядом с подержанной и все еще бойкой миловидностью Доры Брайан (Элен) некрасивая угловатость Джо — жесткая, неукрощенная челка, дикие, черные глаза, нескладная фигура — кажутся особенно неженственны. Оператор и тут не льстит героине, не старается приукрасить ее.

Но стоит негру-морячку Джимми, с которым Джо случайно познакомилась, проявить к ней внимание и дружеское участие, как сквозь сердитую характерность взъерошенного вороненка проглядывает зябкое одиночество и потребность любви.

Ночные, пустынные набережные каналов, кадры пустого парохода (команда развлекается на берегу), темное небо над головой — эти пейзажные лейтмотивы сопровождают короткое и странное сближение Джо и Джимми, так же как потная, пьяная увеселительная толчея — воспаленный роман Элен и Питера.

Столкновение мотивов прямолинейно до грубости. Звездное небо, под которым в первый раз Джимми целует Джо, в резком монтажном стыке переходит в пьяно покачивающийся, расписанный звездами потолок бара, где развеселая мамаша отплясывает со своим хахалем.

Пестрая и утомительная неразбериха ярмарки — в прощальное ночное свидание Джо и Джимми.

Поль Данка не играет Джимми ни коварным обольстителем, ни экзотическим матросом. Но даже и такой, как он есть,— веселый парнишка в тельняшке и кедах — он кажется одиноким в сырых северных туманах, на мокро поблескивающем асфальте чужого города. Длинный разговор и короткая близость двух одиноких людей, на минуту нашедших друг друга, и томительное прощание на пустынных молчаливых набережных: на рассвете Джимми уходит в плавание...

А Джо остается одна в громадной захламленной мансарде, которую она впервые самостоятельно сняла для себя.

Но если бы все дело было в прямом противопоставлении двух линий пьесы — Джо и Элен — во внешнем и искусственном разъединении двух частей формулы — натурализм и поэзия —все обстояло бы слишком уж просто.

Все дело в том, что поэтическая стихия фильма как раз и вырастает из его неприкрашенного натурализма, высокое — из самого низменного, духовное — из грубой реальности трущобного быта.

Пока Элен ублажает своего Питера в новом с иголочки коттедже, в жизнь ее дочери входит новая проблема: Джо обнаруживает, что она беременна. И новый человек — она знакомится с таким же одиноким, неприкаянным, как она, Джеффри и поселяет его у себя на чердаке.

И тут происходит странное: долговязый нелепый Джеффри (Меррей Мелвин) с его девической деликатностью, нарочно оскорбляемой Джо, с его женственными привычками гомосексуалиста, принимает на себя заботу о Джо и о будущем ребенке. Принимает все женские хозяйственные заботы и мужское покровительство. Побег любви пробивается из самой скудной, неблагодарной почвы, как бледная трава на городских задворках, где обитают Джо и ее новый друг.

Угрюмые, захламленные дворы становятся фоном зарождающейся человеческой привязанности Джеффри и Джо, как прежде набережные каналов — ее встреч с Джимми. Даже детство здесь лишено всякой прелести. Стайка трущобных детей — бледных, нахальных и чумазых,— любопытно сопровождающая все перипетии отношений Джо и Джеффри, оттеняет житейский цинизм, обступающий их со всех сторон.

Здесь натурализм режиссера и оператора приобретает уже почти зловещий оттенок. Поросшие пыльной травой развалины, где Джо впервые сознает свое положение. Бледный дегенеративный малыш в каменном мешке двора; она со страхом угадывает в этом малыше будущее своего ребенка. Бело-розовый пупс, самоотверженно раздобытый в консультации Джеффри для «упражнения», которого она с ожесточением отбрасывает,— ведь ее возлюбленный был негр.

И белый автомобиль Питера, неприлично-нарядный в грязном тупике. И такое же неприлично-нарядное и гротескно-обтянутое платье Элен, в котором она с трудом взбирается по скрипучей лестнице на чердак Джо. И бессмысленно-пьяная морда Питера, успевшего пресытиться близостью с перезрелой любовницей...

Финал драмы неутешителен, ибо Элен, изгнанная из коттеджа, возвращается в мансарду Джо, в старом платье и с той же неизменной канарейкой под мышкой. И деликатному Джеффри, конечно, не под силу тягаться с ее шумным, беспардонным и расчетливым эгоизмом — ведь ей ничего не осталось, как из любовницы стать матерью. А Джо, тяжело таскающей громадный живот, в эту минуту нужна мать — хотя бы такая.

И тогда Джеффри, собрав тощую сумку, потихоньку покидает мансарду...

Во дворе ребята с криками и с плясками жгут чучело Гая Фокса. Элен по-хозяйски отправляется за молоком, пересекая дорогу — между Джеффри и Джо. Из темноты Джеффри украдкой смотрит на Джо, освещенную диким огнем костра и еще не осознавшую, что оба они снова обречены на одиночество.

В задумчивости Джо берет у кого-то из ребят палочку бенгальского огня, поджигает ее...

На черном экране бенгальский огонь разбрасывает веселые трескучие искры и хор детских голосов, прозвучавший в начале картины, провожает ее конец...

Мы уже встречались с этими концовками — ничего не обещающими и все-таки светлыми; разрешающими фильм не житейски, а иллюзорно-эстетически. Такой была знаменитая улыбка Джульетты Мазины в «Ночах Кабирии» Феллини.

Надежда, заключенная в них, не имеет никакой опоры в обстоятельствах сюжета, возникает вопреки им, из душевного порыва самих художников. Они не вытекают из жизненных обстоятельств героев и обращены прямо в зал. Их поэтический смысл противопоставлен неумолимой жестокости жизненной коллизии...

«Поэтический натурализм» в фильме Тони Ричардсона больше не означает той спокойной слитности

быта и внутреннего отталкивания, заключенного в нем, слитности, содержавшей в себе реальную, а не иллюзорную надежду. Надежда пока не оправдалась. На острые вопросы, поставленные в первых опытах «сердитых», ответ еще не найден. И резкий сдвиг стиля обнаруживает известную застойность самой действительности.

Натурализм сгущается до карикатуры, до мерзости, и поэтическое, вырастая из отталкивания от него, вырывается и отделяется от него...

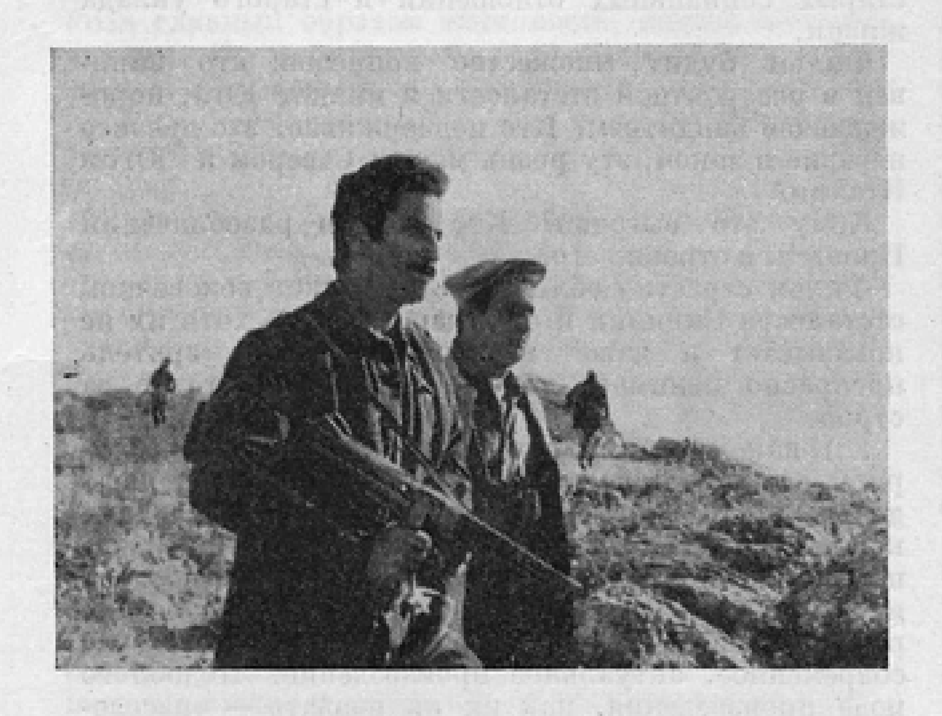
Духовная любовь Джеффри и Джо — своего рода «голубой цветок» романтиков, выросший из грязной трущобной почвы и не имеющий корней в реальности быта.

Сквозь неприкрашенность реализма, которым на первых порах поразил нас Тони Ричардсон и который, казалось, был неотъемлем от молодого английского кино, проглядывают в этой картине очевидные черты вновь возрождающегося романтизма.

М. Туровская

«САЛЬВАТОРЕ ДЖУЛИАНО»

(Италия)



«Разбойник», «Итальянские разбойники», «Бандиты из Оргозоло», «Смерть бандита», «Сообщество чести», «Человек из мафии» — вот названия фильмов, вышедших на итальянский экран только за последнее время. Быть может, это погоня за занимательностью, попытка насадить в итальянском кино детективный жанр, который до сих пор не развивался (гангстерские фильмы в Италию более чем в достаточном количестве поставляет Голливуд)? Нет, фильмы про южноитальянских бандитов далеки от надуманных американских детективов, их подсказывает сама жизнь: просто итальянским режиссерам «повезло», что одна из острейших социальных проблем их страны оказалась весьма «кинематографичной».

О том, насколько эта проблема животрепещуща, свидетельствует, например, хотя бы то, что не успел знакомый и советскому зрителю фильм «Бандиты из Оргозоло» сойти с экрана, как те самые места, где происходит действие фильма, попали в центр внимания всех газет: возле Оргозоло была убита чета английских туристов, а через несколько дней нашли трупы двух известных бандитов, по-видимому их убийц; то ли кто-то захотел получить обещанное властями вознаграждение, то ли мафия побоялась расследования и решила избавиться от исполнителей преступления. А еще через несколько дней в баре на главной площади наводненного полицией Оргозоло брат одного из убитых бандитов среди бела дня прошил очередью из автомата человека, подозреваемого в этой расправе. Убитый был тут же, в свою очередь, отомщен одним из своих родственников... Шесть жертв в одном маленьком селении на Сардинии — достаточно красноречивое доказательство, что извечная проблема бандитизма далеко не устарела.

Впервые с мафией зритель познакомился в фильме «Во имя закона» («Под небом Сицилии») — итальянский неореализм чутко отзывался на все актуальные темы. Но каким наивным кажется теперь фильм Джерми по сравнению со всем, что мы видим на экране теперь! Как давно это было! Неужели с тех пор не создавалось больше фильмов на эту тему? И не потому ли, что у мафии везде, в том числе и в Риме, слишком прочные связи?

Вновь вернуться к этой теме — но уже на более современной идейной и художественной основе — стало возможно лишь год-два назад, когда под влиянием общего подъема прогрессивного движения в Италии наметился новый взлет киноискусства, которое обрело прежнюю силу, вновь обратившись к социальной проблематике.

Одно из наиболее значительных произведений, вышедших в Италии в последнее время, ставит проблему мафии и южноитальянского бандитизма, причем ставит ее смело и широко. Это фильм молодого режиссера Франческо Рози «Сальваторе Джулиано».

...5 июля 1950 года. Во дворе дома сицилийского селения Кастельветрано лежит труп молодого мужчины. Убитый — Сальваторе Джулиано — знаменитый бандит, перед которым шесть лет дрожала вся Западная Сицилия, его не могли словить ни полиция, ни карабинеры, ни специально созданный армейский корпус по борьбе с бандитизмом. По официальной версии Джулиано погиб в стычке с карабинерами. Вот рядом с ним — выпавший из руки пистолет, неподалеку валяется его автомат...

Но на самом деле все было совсем иначе. И вот авторы фильма уводят нас на несколько лет назад, чтобы потом вновь возвратиться на этот двор и показать истинные обстоятельства смерти Джулиано, убитого во сне своим молочным братом и ближайшим помощником Гаспаре Пишоттой, а затем рассказать о судебном процессе в Витербо и смерти самого Пишотты.

Режиссер свободно ведет за собой зрителя во времени и пространстве, воссоздавая широкую историческую картину политической и социальной жизни послевоенной Сицилии.

В 1945 году Джулиано был всего лишь юношей-бедняком, скрывавшимся от полиции: он украл мешок муки и, спасаясь от преследования, убил карабинера. Но его, так же как и сотни других крестьян, которых нужда и голод сделали бандитами, использовали в своих целях главари сепаратистского дви-

жения. Играя на стремлении сицилийцев добиться автономии, реакционеры-помещики и американские оккупанты начали добиваться отторжения Сицилии от Италии и уже мечтали о превращении острова в «49-й штат» США... Мы видим Джулиано во главе отряда «Добровольной армии независимости Сицилии» (ЭВИС), сражающейся против регулярных итальянских войск. С этого момента «полковник» Джулиано становится орудием темных политических сил. ЭВИС распущен, лидеры сепаратистского движения арестованы, и Джулиано со своей бандой, брошенные на произвол судьбы, временно становятся из «политических» обыкновенными уголовниками.

Одна за другой перед нами проходят картины борьбы «сил порядка» с бандитами — массовые репрессии против крестьян, которых круговая порука и страх перед Джулиано заставляют молчать, перестрелки, преследования...

Но вскоре Джулиано находит новых покровителей — мафия, состоящая на службе у помещиков-латифундистов, использует его для расправы с крестьянами, требующими занятия помещичьих земель.

На экране один из самых трагических моментов послевоенной истории Сицилии — бойня в Портелла делла Джинестра. Вооружив запуганных пастухов, мафия пополнила ими ряды банды Джулиано и дала приказ напасть на крестьянский митинг. 1 мая 1947 года на собравшихся на праздник крестьян с окрестных гор обрушился шквал огня. Падают женщины, дети, старики... Поникают срезанные пулями знамена Коммунистической партии и крестьянских лиг... Мечутся обезумевшие от страха кони...

Использовав Джулиано для этого удара по растущему крестьянскому движению, его хозяева пытаются от него избавиться — бандит стал слишком требовательным. Но покончить с ним не так-то просто, кроме того, нельзя допустить, чтобы Джулиано попал в руки к карабинерам живым — он слишком много знает. Поэтому-то все попытки поймать Джулиано безрезультатны: «самое высокое начальство», связанное с помещиками и мафией, тормозит его поимку.

А тем временем продолжают бессмысленно гибнуть в перестрелках карабинеры и бандиты, подвергаются жестоким репрессиям ни в чем неповинные крестьяне. (Вспоминаются итальянские газеты 1948—1949 гг., писавшие о «неуловимом» Джулиано, тогда как в Риме некоторые журналисты открыто хвастались, что им удалось взять у Джулиано интервью; одна авантюрная шведка даже провела у него в горах несколько дней и ночей, однако ее «репортаж» не был опубликован и журналистку выслали из Италии, видимо, за то, что она оказалась оперативнее итальянской полиции.) Задачу «убрать» Джулиано взяла на себя мафия.

Как это произошло, авторы фильма Рози, Чекки Д'Амико, Провенцале, Солинас открывают нам, показывая происходивший в 1951 году судебный процесс в Витербо над Пишоттой и другими членами банды Джулиано. На процессе вскрываются чудовищные вещи: вызванные в качестве «свидетелей» генералы и полковники не отрицают, что они вели переговоры с бандитами и не предпринимали решительных действий из-за приказов «сверху». А затем следует разоблачение уверенного в своей безопасности Пишотты: Джулиано убил он сам, за это карабинеры обещали ему свободу. Он грозит распутать всю ниточку до конца, назвать имена важных персон, если не будет выполнено это обещание...

И теперь режиссер показывает нам истинные обстоятельства смерти Джулиано, убитого Пишоттой. Его бездыханное тело было вынесено в тот самый двор, который мы видели в первых кадрах фильма, и там полковник карабинеров Перенце дал по убитому очередь из автомата...

Казалось бы, этой ловкой инсценировкой история Джулиано закончена. Но Рози ведет нас дальше — в камеру тюрьмы Уччардоне в Палермо, где с полным комфортом отбывает наказание Пишотта, пока в одно солнечное утро 1954 года он не умирает там в страшных мучениях, отравленный кофе, любезно принесенным ему тюремщиком: Пишотта знал слишком много, еще больше, чем Джулиано. Но и на этом цепочка преступлений, предательств и мести не обрывается: из недавнего прошлого режиссер переносит нас в настоящее. Шумная толпа на рынке в Монтелепре. Раздается автоматная очередь, и как подкошенный падает старик — один из тех «посредников» из мафии, который подстроил убийство Джулиано... Этой автоматной очередью и заканчивается фильм о Джулиано. На Сицилии, на Сардинии, в закоулках Неаполя и теперь, двенадцать лет спустя, так же неожиданно гремят выстрелы — это сводят счеты люди из мафии и каморры — преступных «сообществ чести», охраняющих незыблемость старых социальных отношений и старого уклада жизни.

Фильм будит множество вопросов: кто виновен в невероятной отсталости и нищете Юга, порождающей бандитизм? Кто поддерживает это древнее неверие в закон, эту рознь между Севером и Югом Италии?

Кому это выгодно? Кто боялся разоблачений Пишотты и отравил его?

Фильм страстно обличает виновников вековечной отсталости Сицилии и ее страшных язв, хотя их не показывает и даже не называет. Но зритель прекрасно понимает, что это за силы, что это за строй.

...К какому жанру отнести этот фильм? Когда смотришь его, кажется, что это документальное произведение, настолько тщательно отобрана и правдива каждая его деталь. Но в то же время фильм поражает подлинной эпичностью, достигающей страстности и яростной силы. Это одновременно и историческая реконструкция, исторический документ, и жгуче современное, актуальное произведение. Подобного рода произведения, как их ни назвать — «расследования», «репортажи», «исторические реконструкции»,— сочетающие документальность с поэтичностью и большой силой художественного воздействия, тесня традиционно построенные романы и пьесы, прокладывают себе дорогу и в итальянской литературе и драматургии. (Назовем в качестве примера имевшую большой успех в Италии пьесу «Сакко и Ванцетти», восстанавливающую день за днем знаменитый судебный процесс 20-х годов в США и в то же время остро направленную против «охоты за ведьмами» в современной Америке.) Фильм Рози близок к самой ортодоксальной форме неореализма—поэтике Дзаваттини с ее отказом от «выдуманной истории», документальностью, использованием непрофессиональных исполнителей, с продолжительностью эпизодов, возможно более соответствующей реальному времени и т. д. Во всяком случае, в «Сальваторе Джу-

лиано» заложен тот же социальный и моральный заряд, что всегда отличал лучшие произведения итальянского прогрессивного кино, в нем вновь звучат страстные обличающие ноты. Да, в фильме больше широты, эпичности, хоральности, чем в фильмах «классического» неореализма. Но разве неореалисты и раньше не стремились к этому (вспомним хотя бы «Земля дрожит» Висконти)?

Рози, как некогда Висконти, снимал свой фильм в тех же местах, где развертывается действие, среди тех людей, что мы видим на экране. Когда он снимал сцену в Портелла делла Джинестра,— рассказывает режиссер,— к съемочному аппарату, не обращая внимания на суету и выстрелы, бросилась старуха в черном. Она плакала и, заново переживая свое горе, кричала: «Где мои сыновья? Отдайте мне моих сыновей!» — двое ее сыновей погибли там 15 лет назад под пулями бандитов. За каждым движением режиссера постоянно следили сотни глаз — заинтересованных, недоверчивых, иногда враждебных; в толпе любопытных были родственники Джулиано, брат Пишотты. Но все чаще и чаще режиссер слышал удивленно-одобрительные возгласы: «Да, так и было!», «А он откуда знает, разве он был тогда здесь?»

Некоторая усложненность построения этого остропроблемного фильма может, пожалуй, затруднить восприятие его зрителем, недостаточно знакомым с проблемами послевоенной Италии. Такой неподготовленный зритель может увидеть в фильме Рози главным образом жестокость, подчас бессмысленную. Но ведь жестока сама сицилийская действительность, как бы ее ни подкрашивали туристские красоты и «экзотика»; в показе этой жестокой действительности — большая обличительная сила фильма.

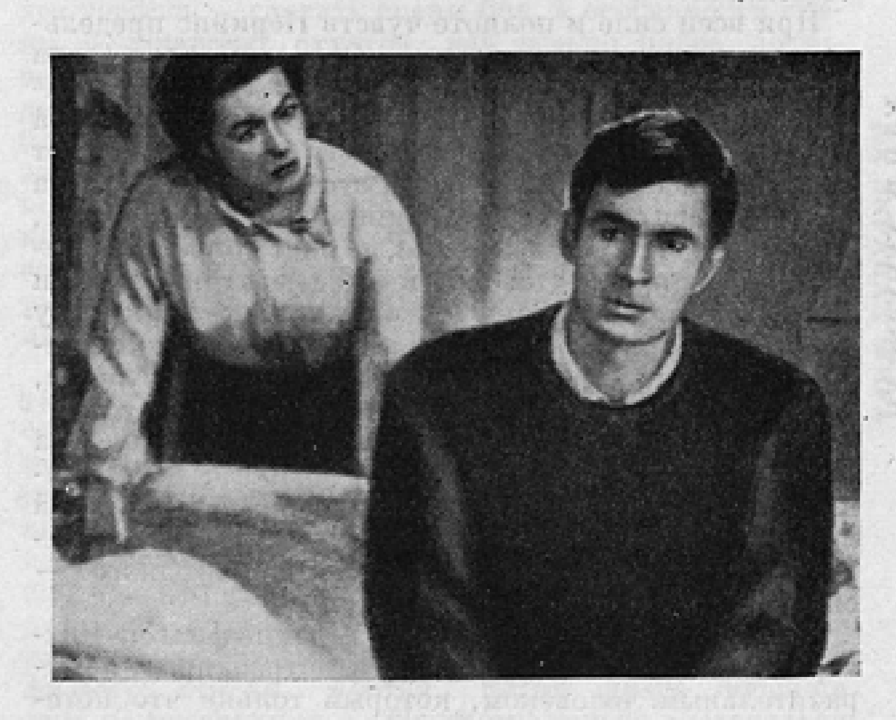
Впрочем, большинство итальянских зрителей сразу сумело разобраться в фильме Рози — свидетельство тому небывалый успех «Сальваторе Джулиано», оставившего по сумме сборов далеко позади американские и итальянские «боевики», с хитро закрученным сюжетом и участием знаменитых кинозвезд. Наиболее волнующим просмотром была демонстрация кинокартины на главной площади родного селения Джулиано — Монтелепре, той самой, где снималось немало массовых сцен фильма.

Итальянская общественность — от кинокритиков до политических деятелей — уделяет смелому фильму Рози, поставленному вопреки многим скрытым препятствиям, попыткам шантажа и саботажа, большое внимание. Фильму посвящены десятки обширных статей и рецензий, он обсуждался на широких дискуссиях в Риме, Милане, Палермо. Но самым высоким признанием обличительной силы «Сальваторе Джулиано» явились его неожиданные практические последствия: сенатор Джироламо Ли Каузи — руководитель сицилийских коммунистов, старый борец против мафии (он сам некогда получил от нее пулю), потребовал на основании документально-обоснованного фильма Рози проведения парламентского расследования и выяснения до конца всех обстоятельств, связанных с «делом Джулиано».

С мафией и бандитизмом, тормозящими развитие Юга Италии, с их покровителями, в каких бы высоких сферах они ни находились, должно быть покончено — к этому призывает суровый и гуманный фильм «Сальваторе Джулиано».

Г. Богемский

«ЛЮБИТЕ ЛИ ВЫ БРАМСА?»
(США)



Роман «Любите ли вы Брамса?» написан французской писательницей Франсуазой Саган. Его кинематографическая версия поставлена американским режиссером Анатолем Литваком по сценарию американского литератора Сэмюэла Тейлора. Снимал фильм французский оператор Арман Тирар, роли исполняли американские и французские актеры.

Сообщают, что фильм пользуется небывалым коммерческим успехом. У него, в общем, есть к этому основания: он удивительно гладок и обтекаем, как автомашины новейших моделей, с приятным шуршаньем снующие в фильме по безупречно ровному поблескивающему асфальту. Всего в нем в меру — в меру Саган и в меру Голливуда: он в меру модерен и в меру респектабелен; он не оскорбит ничьего вкуса и ни у кого не вызовет упрека в безвкусице; он высокопрофессионально поставлен, высокопрофессионально снят, высокопрофессионально сыгран. И история, рассказанная в нем, в меру трогательна и в меру назидательна; едва ли не каждый из зрителей старше шестнадцати лет найдет в ней что-либо близкое себе: иной посочувствует сорокалетней женщине, страдающей от того, что ее давний возлюбленный хоть и не бросает ее, но время от времени затевает интрижку на стороне; иной поймет и не осудит ее возлюбленного, особенно когда взглянет вместе с ним на полуприкрытые упругие формы молоденькой актрисы, с которой он проводит ночь в загородном отеле; иной снисходительно улыбнется блажи молодого американца, влюбленного в женщину вдвое старше его; а иной даже поймет ее, эту блажь...

Сорокалетнюю женщину, Полу Тессье, играет Ингрид Бергман. Играет очень хорошо. Ее возлюбленного Роже играет Ив Монтан. Играет тоже очень хорошо. Молодого американца Филипа, влюбленного в Полу, играет Энтони Перкинс...

Только ради него стоит смотреть эту удручающе гладкую картину. Только ради него стоит о ней писать.

Что играет Перкинс в этом фильме? Ответить можно одним словом: любовь. Но он играет такую силу,

такую красоту, такую бездонность чувства, которые уже сами по себе делают человека чище, богаче, счастливее.

При всей силе и полноте чувств Перкинс предельно сдержан в их выявлении. Они как тугая, едва подрагивающая пружина. Лишь влажно поблескивающие глаза, тревожная и счастливая улыбка да прорывающийся порой нервный смешок выдают напряженность и страстность его чувства. И когда в финале фильма он в отчаянии убегает от Полы, решившей вернуться к Роже, и идет по улицам, ничего не видя перед собой, в его глазах и слезы, и боль, и счастье. Сама способность к т а к о м у чувству, т а к о й любви, т а к о м у отчаянию делает человека счастливым даже в самом несчастье, даже в мгновения сáмого неизбывного горя.

Одна из постоянных тем современного искусства Запада — опустошенность, омертвелость, исчерпанность человеческих чувств. С поразительной силой воплощена эта тема в «Затмении» Антониони, героям которого все дано для счастья, кроме одного — способности его ощутить.

В «Затмении» есть эпизод, где героиня фильма Виттория с жадностью наблюдает за потрепанным невыразительным человеком, который только что потерял на бирже все свое огромное состояние, стал в одну минуту нищим. Как он будет себя вести?.. Вот он заходит в аптеку... Покупает какие-то таблетки . Присаживается за столиком в кафе... Заказывает официанту стакан воды... Что-то пишет на бумажной салфетке... Виттория, не отрываясь, следит за ним... Он глотает несколько таблеток, запивает водой, бросает на стол монетку и уходит... Виттория подходит к столу, на котором осталась... предсмертная записка? Нет, бумажка с какими-то каракулями, которые рассеянно и безучастно набрасывала его рука. Даже способности к отчаянию, к взрыву горя, к проявлению к а к о г о - л и б о человеческого чувства не дано героям Антониони...

Актерская тема Тони Перкинса, какою она угадывается в таких его работах, как Ивен в «Любви под вязами», лейтенант в фильме Стенли Крамера «На последнем берегу», Филип в «Любите ли вы Брамса?», несет в себе, казалось бы, совершенно противоположный заряд. Его герои — люди необычайной силы чувства, и их трагедия, и в то же время их счастье,— именно в этом. Но это лишь «доказательство от обратного», иной поворот той же темы, которая звучит в фильмах Антониони. Герои Перкинса трагически обречены, ибо живут в мире, где богатство, глубина, талантливость их чувств вступают в непримиримое противоречие с «нормой». В «Любви под вязами» — это законы стяжательства, уродующего и убивающего человеческие чувства; в фильме Крамера — это страх перед атомной гибелью; здесь — это впрямую столкновение силы и благородства молодого, полного до краев чувства с неспособностью чувствовать, с осенней вялостью души, хотя по сюжету — это всего-навсего неразделенная любовь... И, конечно же, именно это качество таланта молодого актера имел в виду Орсон Уэллс, когда пригласил его сниматься в своей новой картине «Процесс» по роману Кафки, герой которой гибнет, столкнувшись с бюрократически-бездушной машиной правосудия.

Тони Перкинс, которому сейчас тридцать лет, справедливо считается ныне одним из крупнейших актеров зарубежного кино. Он в самом деле поразительно талантлив и обладает редчайшей индивидуальностью (хотя, впрочем, талант — это и есть прежде всего индивидуальность). Редчайшей вдвойне, ибо персонажей, подобных молодым героям Перкинса, с их человеческой значительностью и полнотой чувств, не часто встретишь на экранах Запада, где прижился совсем другой тип молодого человека — циника с погасшим взором и «осенью в сердце»,— какого, например, столь блистательно воплощает во многих фильмах «символ» французской «новой волны» Жан-Поль Бельмондо, актер равный Перкинсу по одаренности и прямая противоположность ему по актерской теме. Герои Бельмондо, как и герои Перкинса, не выдуманы, и те и другие воплощают в себе определенный, социально обусловленный человеческий тип (и в этом сила обоих актеров). И те и другие несчастны, но если в трагической обреченности героев Бельмондо нет света, нет веры, нет надежды, то герои Перкинса и в самом безмерном отчаянии (именно потому что они с п о с о б н ы на безмерность отчаяния) сохраняют высокую человечность...

За исполнение роли Филипа в фильме «Любите ли вы Брамса?» Энтони Перкинс получил премию Каннского фестиваля 1961 года, как лучший исполнитель мужской роли.

Я. Березницкий

«КОЗАРА»

(Югославия)



Это большой двухсерийный фильм о боях за горный массив Козара, которые вели партизаны Югославии с фашистскими войсками в годы оккупации.

Фашисты предприняли крупное наступление на Козару, чтобы очистить ее от партизан. Неравны силы, неравно вооружение — враги во много раз сильнее. Но мужественный народ непобедим, он отстаивает родную землю, и это дает ему такую силу, которую невозможно сломить никаким оружием. Можно поджечь или разбомбить все села, можно расстрелять население целых деревень, не пощадив ни стариков, ни женщин, ни детей, но нельзя поко-

рить смелых и сильных духом горцев. Авторы фильма (сценарий Ратко Джуровича, Стевана Булайича и Велько Булайича, режиссер Велько Булайич, оператор Александр Секулович) показывают, сквозь какие невероятные испытания проходит население этой горной области, чтобы отстоять свободу.

Режиссер и оператор развертывают перед зрителем панораму многодневных боев за Козару. Собственно, изобразительное решение фильма, очень выразительное и по композиции кадра, и по живописности, и по умелому, тонкому использованию светотени, прямо подсказывает аналогию с произведениями батальной живописи. Функции фильма, как его решили авторы, кажутся аналогичными тем функциям, которые выполняют, скажем, панорамы Ф. Рубо, посвященные обороне Севастополя и Бородинскому сражению.

...Деревня Драгоево в горах Козары. Фашисты расстреляли половину мужчин и угоняют остальное население — с этого начинается фильм. И вот первый бой. Все показано так обстоятельно, так ужасающе точно и безжалостно, что кажется, будто ты, зритель, сам становишься участником боя. Авиационный налет на огромную массу людей в лесу. Страшное зрелище! Грандиозное зрелище! Люди, лошади, волы — все превратилось в одно сплошное месиво (поистине «смешались в кучу кони, люди»). Бомбы падают одна за другой. Группа крестьян в ужасе притаились в кустах. Кажется, миновало... Нет — еще звено самолетов. Вот один сбросил бомбы, мы видим, куда они падают... мимо; другой — мимо, третий прямо в центр этой группы...

Но вот кошмар бомбежки позади. Зрителям хочется перевести дух... Нет, говорят авторы фильма, в Козаре не было мгновенья, чтобы перевести дух, смотрите, — видите? — вот идут вооруженные до зубов полчища фашистов. По склонам живописных холмов движутся цепи немецких войск и частей усташской армии. Режиссер и оператор, используя красивый рельеф местности, умеют так эффектно перегруппировать цепи, что этим подчеркивается красота горного пейзажа. Этот контраст впечатляет: бесконечные холмистые дали, мирный, поэтический пейзаж, прочерчены страшными в своем безупречном геометрическом построении цепями солдат, так сказать, прекрасная жизнь и мертвящая машина войны. Хороший прием. Но вот проходит мгновение — и ловишь себя на мысли, что ты залюбовался красотою кадра. Нет, говоришь себе, здесь нет места любованию: ведь это жестокий и правдивый рассказ о бесконечно трудном периоде в жизни народа. И вдруг замечаешь, что не только ты, но и режиссер с оператором сами залюбовались своей действительно мастерской работой.

Вслед за этими кадрами идут отлично поставленные и снятые, грандиозные по размаху сцены боя. Батальные сцены разворачиваются на склонах холмов, где взаимодействуют соседние или противостоящие друг другу высоты, где ожесточенное сражение идет иногда в нескольких плоскостях, на разных уровнях. Авторы постарались — и им это удалось — сделать сцены боя, в особенности сцены рукопашных схваток, как можно более достоверными, подробными, безжалостно-жестокими. Это действительно страшно, когда видишь смерть так близко, видишь, как умирают люди, которых успел заприметить, чья судьба заинтересовала тебя. Но вот — снова перейдена мера и снова из соучастников произведения искусства мы становимся его созерцателями, снова за холодной достоверностью рушится большая правда — мы вместе с авторами любуемся красочными, батальными полотнами.

В этом фильме нет ни одного интерьера, нет интимных сцен, нет основных героев, главный и единственный герой его — народ. Все это, бесспорно, может иметь место в эпически широком произведении, каким задумали авторы свой фильм. Индивидуальные судьбы прочерчены пунктиром, характеры порой лишь намечены. Один бой сменяется следующим, одни эффектные перестроения цепей — другими, подобными прежним... Прекрасное мастерство лепки батальных сцен обратилось в ущерб фильму: вторая, третья, пятая сцены побоища уже не впечатляют... И поэтому нельзя согласиться с безоговорочно положительной оценкой фильма, данной в статье К. Парамоновой («Искусство кино», 1962, № 11).

При всем размахе и грандиозности батальных сцен, в фильме есть эпизоды, которые производят большое впечатление своей сдержанностью, скрытой силой. Такова сцена на лесном кладбище, когда партизаны и крестьяне хоронят убитых, или сцена, когда старик поет вечную память погибшему сыну, не обращая внимания на дула автоматов приближающихся немецких солдат. Есть в фильме кадры, где изображение по сути статично, а динамичную смысловую нагрузку несет только фонограмма — мы слышим звуки боя, то приближающегося, то удаляющегося, стук шагов, гул самолета, цокот лошадей, плач ребенка... Это удачные находки.

И все же досадно, что, несмотря на целый ряд отдельных операторских и режиссерских удач, фильм, восхищая зрителя, оставляет его холодным. Уходишь из кинотеатра с ощущением, будто просмотрел галерею интересных, искусно сделанных батальных полотен, посвященных одной из самых трагических страниц истории народов Югославии, и вместе с тем досадуешь, что авторы порой заслоняют истинную трагичность эффектами внешнего порядка. Многим эпизодам картины не хватает той меры, которая, по словам А. Н. Островского, и есть искусство, той внутренней наполненности при внешней сдержанности выражения, какие есть в лучшей сцене фильма: старый горец, поющий над телом убитого сына, за минуту до того, как сам он, не сломленный, не побежденный, падет от пули врага...

А. Арсеньев



АНГЛИЯ

София Лорен будет сниматься в Англии в новой экранизации романа Сомерсета Моэма «Бремя страстей человеческих». Партнер Лорен — Лоуренс Гарвей, исполнитель главной роли в фильме «Путь в высшее общество». Режиссер Ричард Брукс.

БОЛГАРИЯ

Операторы-документалисты Веселин Донев и Чавдар Петров были участниками экспедиции болгарских альпинистов на Кавказ. В своем фильме-репортаже они рассказали об исполненном трудностей и опасностей восхождении альпинистов на самую высокую вершину Кавказа — Эльбрус.

●

«Капитан» — новый детский фильм, над которым работает творческий коллектив во главе с режиссером Димитром Петровым. Автор сценария Атанас Павлов. В основу фильма положен подлинный случай, происшедший в городе Харманли, где школьники своими силами построили катер и отправились на нем в плавание. Исполнители детских ролей —учащиеся шестых-седьмых классов софийских школ.

ВЕНГРИЯ

Венгерские фильмы все чаще выходят на мировой экран. Недавно в Париже демонстрировался кинофильм «Виновник неизвестен». Шведское телевидение приобрело венгерскую короткометражную картину «Осторожно,

ГАНА, ГАБОН, МАРОККО, МАЛЬГАШСКАЯ РЕСПУБЛИКА — СНИМАЮТСЯ ПЕРВЫЕ ФИЛЬМЫ

В Африке есть люди, не видевшие за всю жизнь ни одного фильма. Из всех стран Африки только Объединенная Арабская Республика регулярно выпускает 50—60 полнометражных художественных кинофильмов в год. До трех фильмов в год производится в Южно-Африканской Республике.

Начинает зарождаться художественная кинематография и в молодых африканских государствах, недавно освободившихся от колониального гнета.

Первый полнометражный художественный фильм «Ураган» снят в Республике Гана. В Аккре создана национальная кинокомпания «Гана филм продакшн корпорейшн». Председателем ее генерального комитета избран министр информации Кваку Боатен. Компания не только выпускает короткометражные хроникальные и документальные фильмы, но приступила уже к работе над художественными картинами.

Первый фильм под названием «Клетка» снимается в Габонской Республике. Интересно отметить, что исполнительницу главной роли в фильме — сенегальскую актрису Мариан Фоук—утвердил сам президент республики Леон Мба.

«Пылающая деревня» — так называется совместный марокканно-французский фильм о борьбе алжирских патриотов за независимость страны. Съемки картины с участием ряда непрофессиональных актеров производились в Марокко.

Один фильм был поставлен в Тунисе совместно с французскими кинематографистами.

В конце 1961 года на экраны кинотеатров Мальгашской республики вышел первый национальный фильм «Девушка с серебряными волосами» — экранизация народной сказки. Актерами, режиссерами и кинооператорами были кинолюбители — члены Ассоциации изучения и производства мальгашских кинофильмов. Одна из крупнейших газет Мадагаскара «Имунгу ваувау» называет создание первой мальгашской кинокартины большим событием в культурной жизни республики.

Несколько лучше обстоит дело с документальной и хроникальной кинематографией. В таких странах, как Гана, Марокко, Тунис, ОАР, Алжир, хроникальные и документальные фильмы создают государственные компании. В Гвинейской Республике, где до провозглашения независимости не было никакой кинематографии, в 1962 году было выпущено 10 документальных фильмов.

В странах Африки получили распространение художественные и хроникальные фильмы, импортируемые из Европы и особенно из Соединенных Штатов Америки. Шестьдесят процентов африканского кинорынка принадлежит сегодня Соединенным Штатам. Лишь в Камеруне, ОАР, Нигерии и некоторых других государствах у США нет абсолютной монополии в этой области.

Насколько велик «кинематографический голод» в Африке, можно судить по следующим цифрам: на каждые сто человек африканского населения приходится в среднем только полместа в кинотеатре, а число посещений кино для Африки в целом не превышает на каждого человека одного посещения в течение 20 лет. (Для сравнения можно привести следующие цифры: в СССР на каждого человека приходится 16 посещений кино в год, в странах Западной Европы —9.)

К этому следует добавить, что две трети всех африканских кинотеатров находятся в четырех странах: ОАР, Тунисе, Марокко и ЮАР, хотя население этих стран не превышает и одной четверти всего населения Африки. Кинотеатры, как правило, расположены только в крупнейших городах Африки, а жители деревень, где проживает 80 процентов населения, никогда фильмов не видят.

Имеется немало причин, тормозящих развитие африканской кинематографии. Одна из них и, возможно, главная, та, что в большинстве стран Африки нет в настоящее время производственных возможностей для постановки фильмов. Работу имеющихся производственных групп тормозят нехватка капиталов, отсутствие обученного персонала, непомерно высокие цены на импортируемую кинопленку и оборудование, трудности в организации системы кинопроката.

Поэтому все фильмы, созданные ранее об Африке, снимались европейцами и сводились в основном к показу африканской «экзотики».

Много кинопроизведений, снятых в Африке в последние два-три года, также созданы не самими африканцами, а европейцами. Некоторые из этих произведений интересны попытками показать подлинную жизнь сегодняшней Африки с ее многочисленными трудностями и проблемами. Таков фильм «Вернись, Африка!» американца Лайонела Рогозина, а также фильмы «Сыновья вод» и «Я негр» француза Жана Руша.

В. МОЛЧАНОВ



окрашено!», датское — «Дом под скалами» и «Два признания». Финское телевидение подписало с венгерским внешнеторговым предприятием «Хунгарофильм» соглашение о демонстрации кинофильма «Будь хорошим до самой смерти».

ДАНИЯ

Режиссер Карл Дрейер заканчивает работу над сценарием, сюжет которого заимствован из Библии. Все диалоги сценария состоят из библейских цитат. Это будет совместная американо-израильская постановка.

ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА ВЬЕТНАМ

Более двух лет работал в ДРВ советский кинорежиссер Аждар Ибрагимов. За это время он помог вступить на дорогу творчества многим молодым вьетнамским кинематографистам. Недавно правительство Демократической Республики Вьетнам наградило А. Ибрагимова орденом Труда II степени.

На фото: церемония вручения ордена А. Ибрагимову во вьетнамском посольстве в Москве. Слева — Черзвычайный и Полномочный посол ДРВ в СССР тов. Нгуен Ван Кинь.



ИТАЛИЯ

В 1961 году молодые прогрессивные кинематографисты Дель Фра, Манджини и Миччике́ создали документальный фильм «К оружию, мы — фашисты!», разоблачающий итальянский фашизм. Фильм был смонтирован из материалов кинохроники муссолиниевского периода и сопровождался дикторским текстом, написанным Франко Фортини. От опереточного фашизма первых лет, от ярмарочного фиглярства Бенито Муссолини, показанного в остросатирическом плане, авторы фильма переходят к беспощадному разоблачению сущности фашистской демагогии, фашистского «корпоративного государства» и «империи» Муссолини.

Фильм был встречен в штыки как правительственными органами, так и правыми кругами страны. В бешенство пришли неофашисты из партии так называемого «Итальянского социального движения». Более полугода боролась демократическая общественность страны, пока добилась от цензуры разрешения демонстрировать фильм на коммерческих экранах. Но и после этого саботаж владельцев кинотеатров привел к тому, что фильм «К оружию, мы — фашисты!» был показан только в провинции.

Однако просмотры фильма систематически устраивались для различных категорий зрителей и особенно часто для молодежи.

Тогда неофашисты при попустительстве властей прибегли к прямому террору. Когда в миланском кинотеатре «Дурини» был организован просмотр фильма для демократической молодежи, близ кинотеатра собралась толпа неофашистов и уголовников, распевающих фашистские песни. Фашисты набросились на первых зрителей, выходивших из кинотеатра, и стали их избивать.

Нападение фашистских молодчиков на зрителей, выходивших из театра, совершалось на глазах бездействующей полиции.

●

Мы уже сообщали, что по инициативе Чезаре Дзаваттини редакция итальянского коммунистического еженедельника «Ринашита» призвала кинематографистов-любителей всех стран мира присылать снятые ими сюжеты, из которых будут монтироваться выпуски «Киножурнала мира». Теперь в «Ринашита» опубликован проект регламента этого киножурнала. В Рим, на via dei Polacchi 28, в редакцию «Ринашита» все желающие могут присылать свои материалы для журнала — от 50 до 300 метров на 16-миллиметровой, желательно негативной, пленке. Речь при этом идет не о короткометражных фильмах, а об отрывках, «кинозарисовках», кинематографических эскизах, созданных любыми художественными средствами по усмотрению авторов и на любую волнующую авторов тему.

«Если можно применить к кино литературную и журналистскую терминологию, — пишет «Ринашита», — то это значит, что в «Киножурнале мира» можно участвовать стихом и рассказом или очерком, можно войти в него с исповедью и со свидетельством, с воплем и с хроникой, со сказкой и с куском реальной жизни». Специальная комиссия будет рассматривать весь присланный материал. Кроме кинолент (и магнитофонных записей звукового сопровождения, если таковые имеются), можно присылать также заметки, просто предложения и советы. Все это будет использовано, все пригодится для осуществления замечательной идеи киножурнала, который был бы голосом простых людей мира в их стремлении к миру.



РУМЫНИЯ

Фильмом-импровизацией называет свою работу молодой румынский режиссер Мирча Саукан. Картина «Берег без конца», которую он ставит, расскажет о русской девушке, приехавшей в Румынию на могилу своего отца, погибшего здесь в годы войны. Она встречается с румынским юношей. Молодые люди полюбили друг друга. Судьба героини очень напоминает судьбу ее исполнительницы Марины Войча, по происхождению русской. Несколько лет назад она познакомилась в Советском Союзе со студентом из Румынии, вышла за него замуж и теперь стала артисткой румынского телевидения. Роль юноши исполняет режиссер-документалист Эуген Попита.

Фильм снимается без сценария, по довольно приблизительному плану.

Многие эпизоды рождаются на съемочной площадке в порядке импровизации.

США

По роману Дональда Даунза «Пасхальный обед» режиссер Мелвил Шевельсон поставил широкоэкранную комедию под названием «Голубь, который освободил Рим».

Действие кинофильма относится к 1944 году. В центре событий — два американских разведчика (в исполнении Чарлтона Хестона и Гарри Гуардино), которые, переодевшись католическими священниками, пробираются в оккупированный немецкими войсками город. Их приключения составляют основной сюжет кинокомедии.

●

В США создаются два фильма на материале биографии Мерилин Монро. В полнометражный документальный фильм войдут отрывки из фильмов с участием Мерилин Монро, а также эпизоды из хроникальных и любительских фильмов, освещающие различные стороны ее жизни. Средства от проката фильма пойдут на учреждение стипендии имени Мерилин Монро. Кроме того, для телевидения снимается короткометражный фильм «Жизнь Мерилин Монро».

●

Продюсер Ричард Флейшер приступает к съемкам фильма о жизни и смерти Сакко и Ванцетти, приговоренных американским судом к казни на электрическом стуле по заведомо ложному обвинению. В основе картины — история процесса, взбудоражившего в свое время весь мир.

Это совместная американо-итальянская постановка. Натурные съемки будут производиться в США и в Италии, там, где жили Сакко и Ванцетти, павильонные съемки — в Италии.

ФРАНЦИЯ

Ален Роб-Грийе до сих пор был известен как автор сценария «В прошлом году в Мариенбаде», поставленного Аленом Рене. Роб-Грийе дебютировал как режиссер фильмом «Бессмертная», который поставил по собственному сценарию.

В главных ролях снимались редактор журнала «Кайе дю синема» Жак Дониоль-Валькроз, сам поставивший ряд фильмов, и артистка Франсуаза Брион. Оба они в растерянности относительно методов работы своего режиссера. Роб-Грийе заявил: «Существуют кинематографические правила, которые полезно знать. Но это лишь грамматика. Лично я не намерен считаться с установившимися правилами».

Фильм получил во Франции премию Луи Деллюка.

●

Присоединение французской кинематографии к общему рынку вызывает серьезные протесты со стороны ее работников. Кинематографисты — члены Генерального синдиката работников кинопромышленности, входящего во Всеобщую конфедерацию труда, — заявили, что будут выступать против всякого решения, принятого без предварительной консультации с профсоюзом.

В их заявлении говорится о том, что число фильмов французских и совместного производства, снятых за девять месяцев 1962 года, значительно сократилось по сравнению с тем же периодом прошлого года. Из-за сокращения занятости студий растет безработица среди киноработников.

Создавшееся положение, подчеркивается в заявлении, является продолжением политики, направленной против интересов национальной кинематографии, и связано с отменой государственной финансовой помощи кинопроизводству в связи с вступлением в общий рынок.

Работники кинематографии Франции направили правительству ряд предложений, которые позволили бы избежать кризиса во французском кино и защитить интересы национальной кинематографии в рамках общего рынка. Но, как сообщает «Юманите», эти предложения остаются до сих пор без ответа.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В кинотеатрах Праги демонстрируется короткометражный документальный фильм режиссера Богумила Соботки «Расстояние от центра», посвященный трагедии Лидице.



●

Режиссер Владислав Делонг ставит фильм «Впервые одни» по сценарию, который он написал вместе с Павлом Тобиашем и Отто Зеленкой. Фильм рассказывает о молодежи, работающей на одной из шахт республики.

Вместе со сценаристом Яном Прохазкой режиссер Йозеф Мах готовит сценарий кинокомедии «Катеринка», также посвященный шахтерской молодежи.

●

Режиссер Франтишек Влачил, фильмы которого «Белая голубка» и «Дьявольская западня» были премированы на международных кинофестивалях, работает над экранизацией сатирического романа «Маркета Лазарова» Владислава Ванчуры, расстрелянного во время войны гитлеровцами.

Хотя содержание картины, как и романа, относится к прошлому, постановщик хочет сделать ее актуальной для наших современников, затронув проблему нравственной чистоты и искренности в человеческих взаимоотношениях.

ТРИ ФИЛЬМА О ТЕРЕЗИНЕ

Если вы попадете в Терезин, чехословацкий город, который в годы второй мировой войны был превращен в гетто, вы увидите такую же картину, что и в сотнях других небольших чехословацких городов. Люди живут обычной мирной жизнью, со всеми ее радостями и заботами.

И вдруг на улицы высыпают сотни мужчин и женщин, молодежь и старики с нашитыми на груди большими желтыми звездами или с номером на шее. Не спеша расхаживают чешские жандармы времен протектората, немецкие офицеры и чины «гетто-полицай». Словом, вы как бы попадаете в то страшное время, когда из Терезина в газовые камеры Освенцима уходили эшелоны с жертвами гитлеровской тирании.

В Терезине, на местах подлинных событий, творческий коллектив во главе с режиссером Збынеком Бринихом снимает фильм «Эшелон» по книге Арноншта Люстига «Ночь надежды».

Картина Бриниха будет третьим кинопроизведением о временах гетто, снятым в этих местах. В 1949 году режиссер Альфред Радок поставил фильм «Дальний путь», посвященный судьбе семьи Кауфман, вывезенной в Терезин.

Однако самое первое кинопроизведение о терезинском гетто было создано самими фашистами во время оккупации, когда город был изолирован от остального мира, обнесен деревянным забором и бдительно охранялся патрулями. Не так давно в Праге был обнаружен сценарий этого фильма. Он был написан по приказу эсэсовской комендатуры Терезина (подчиненной непосредственно Эйхману) пражским кинематографистом Гейнрихом Вейлем, находившимся в заключении. По окончании съемок Вейль был казнен в Освенциме. Погиб в газовой камере и режиссер фильма берлинский артист Курт Геррон. Рукопись сценария была найдена при разборе оставшихся после Вейля бумаг.

Бывший узник терезинского концлагеря писатель Ф. Р. Краус свидетельствует, что для съемок «документального» фильма о Терезине гитлеровцы ассигновали большие средства. Съемки начались в конце лета 1944 года. В гетто прибыл фон Отто, аристократ в мундире оберштурмфюрера СС. Он отобрал самых красивых еврейских девушек, которых снимали в купальниках для сцены «еврейская молодежь на пляже», хотя бассейном пользовались только эсэсовцы.

В день съемок город был специально прибран и превращен в подобие Голливуда. Провели кабель, включили прожекторы, на съемочную площадку согнали многочисленных «статистов», которых эсэсовцы принуждали петь, смеяться, прогуливаться по улицам. Так должна была выглядеть на экране беззаботная жизнь в гетто под «отеческой опекой» фашизма.

«Произведение» это было предназначено для зрителей нейтральных стран. Это была наглая и беззастенчивая ложь о якобы существовавших в Терезине кафе и магазинах, доме для престарелых, купальне, образцовом скотоводческом хозяйстве, о фруктовых садах и огородах. Из Лидице, которое фашисты сравняли с землей, были привезены овцы. Их пасла на крепостных валах еврейская девушка Алиса Полакова. После съемок овцы исчезли в желудках эсэсовцев, а девушка — в камере с циклоном в Освенциме. Некоторые кадры из фашистского «кинодокумента» о городе, который Гитлер «подарил» евреям, будут включены в картину Бриниха.

Ряд эпизодов фильма Бриниха рассказывает о берлинском артисте Герроне, которого Эйхман принудил ставить фильм о «райской жизни» в терезинском гетто.



ВОЙНА ИЛИ МИР — ГЛАВНАЯ ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОСТИ

В итальянском издательстве Фельтринелли вышел сборник «Фильмы 1962», в котором собраны высказывания крупнейших мастеров мировой кинематографии о волнующих их проблемах. Ниже мы помещаем высказывания чехословацкого кинорежиссера Иржи Вайса («Волчья яма», «Ромео, Джульетта и тьма», «Трус») и американского кинорежиссера Лайонела Рогозина, гостившего недавно в нашей стране и познакомившего кинематографическую общественность Москвы со своими фильмами «На Бауэри» и «Вернись, Африка!».

Иржи ВАЙС

Да простят меня изобретатели понятия «новая волна», если я считаю шум, поднятый вокруг так называемого молодого поколения, удачным рекламным трюком. Еще во времена Аристотеля люди рождались, росли и умирали, но никто не разубедит меня в том, что восьмидесятилетний Пикассо моложе многих сердитых и бородатых молодых людей.

Бернард Шоу, если я не ошибаюсь, написал свою «Святую Жанну» в шестьдесят лет, а Гоген начал заниматься живописью лишь в сорок лет.

Поэтому я не считаю молодость чем-то вроде программы, даже если люди одного поколения связаны грандиозным коллективным жизненным опытом.

Я принадлежу к поколению, испытавшему мюнхенское предательство, крах либеральной демократии, ужасы войны и оккупацию. Это, естественно, накладывает свой отпечаток на мое ви́дение жизни и мира.

Учителями моего поколения кинематографистов были Эйзенштейн, Пабст, Пудовкин, Жан Ренуар и тот Жюльен Дювивье, который поставил «Рыжика» и «Пепе ле Моко»; я не должен забывать Марка Донского, чье «Детство Горького» — один из моих любимых фильмов.

Во время войны я семь лет жил в Великобритании. Конкретный лиризм — или, если хотите, лирическая конкретность — британского кинодокументализма сильно повлиял на меня. После войны, разумеется, итальянский неореализм: Де Сика, Дзаваттини, Де Сантис, Росселини, Висконти.

Художник подобен дереву, чьи корни лежат в родной стороне, а крона выставлена ветрам, дующим со всех частей света, и кто может сказать, какая капля дождя вызвала к жизни тот или иной листок?

В «Книге джунглей» Киплинга старый медведь Балу объясняет Маугли заповедь джунглей: «Сначала порази, затем подай голос». Я режиссер, а не теоретик или критик. Мне кажется, что художник — человек с чуткой нервной системой, который подобно сейсмографу чувствует приближение землетрясения, который подобно биноклю может приблизить к человеческим глазам далекую звезду и рассказать о ней другим людям. Его язык, разумеется, всегда обусловлен национальными традициями, его личным опытом.

Но нас, людей XX века, объединяет великая гуманистическая идея, независимо от того, черные мы или белые, желтые или коричневые. Мне кажется, что не только мои силы, но и силы всех художников вдохновляло и вдохновляет желание сказать другим что-нибудь о большом чувстве, о большой идее, о большой истине.

Резчик вырезал куклу, художник придал ей естественный цвет, портной ее одел, оратор дал ей слово. Затем, когда понадобилось установить ее творца, начался спор — так рассказывает старинная чешская сказка.

В течение моей короткой жизни много мод сменили одна другую в кинематографе.

Был период господства монтажа, период актерских фильмов, период господства сценария, широкоугольных объективов и короткофокусной оптики. Был период, когда сценарий означал все. Сейчас снова мода на фильмы «эпические», построенные на «свободном дыхании».

Что меня интересует больше всего — это человек, его поиски, глубина его души, его отношение к другим людям и к человеческому обществу. Все то, что служит этому анализу — монтаж, изображение, музыка, звук,— пусть используется, если идея фильма нуждается в этом.

Я родился в буржуазной семье, мой отец был фабрикантом и коммерсантом, а теперь я живу в социалистическом государстве и работаю в социалистической кинематографии. Я научился ненавидеть жадность, эгоизм, лицемерие, зависть, эксплуатацию человека человеком, отсутствие свободы.

Каждый художник может выразить лишь те истины, которые он познал лично, до которых дошел на личном опыте, которые он сам пережил.

Проблема войны и мира — основная проблема нашей сегодняшней жизни. В «Карьере Артуро Уи» Бертольт Брехт говорит, что чрево, породившее зло, еще плодовито. Поэтому я не могу не вернуться в мыслях к великой и страшной войне, которую мы пережили. Эсэсовцы, которые в ноябре 1944 года бросили мою мать в газовую камеру

концентрационного лагеря в Освенциме, гораздо моложе меня, и они все еще сильны. Я хотел бы, чтобы мы не забывали о них.

Нельзя создать статую без мрамора или картину без красок. Блаженны писатели, которые для своей работы нуждаются лишь в бумаге и пере. Кинорежиссер нуждается в большой сумме денег и в передовой технике. Ему нужно понимание тех, в чьих руках средства, без которых он не может выразить себя. Наша кинематография, кинематография социалистического государства, интересуется теми же идеями, которые разделяю и я.

Это, однако, не означает, что художник, защищающий свой личный художественный замысел, не должен бороться за него, не должен преодолевать препятствий. Мне кажется, что наибольшая трудность для режиссера заключается в том, чтобы увлечь своим замыслом организаторов кинопроизводства и убедить их в необходимости дать жизнь фильму.

И еще одно. Фильм не возникает в пустоте: это произведение, где встречаются литература, культура актеров, технология, экономика и даже политический строй общества. Разные страны имеют не только разный социальный строй, но также и разные традиции и разную степень зрелости. Я бы сказал также — разные социальные запросы. Об этом мы должны думать, когда оцениваем фильмы различных режиссеров, которые живут в разных отранах.

Я считаю, что для произведения искусства одной из самых главных проблем является его распространение, утверждение.

Книга, которая не печатается, фильм, который не демонстрируется в кинотеатрах, превосходные произведения за рубежом, которые зритель никогда не увидит,— все это письма, которые никогда не дойдут по адресу.

Лайонел РОГОЗИН

Кинопромышленники, публика и кинокритика считают кинофильмы развлечением. Я же считаю мою режиссерскую деятельность выражением отчаяния против страшной угрозы, нависшей над цивилизацией. Я думаю, что именно такова обстановка, свидетелями которой мы все являемся, даже если многие не хотят отдавать себе в этом отчета. В современный исторический момент каждый индивидуум, и прежде всего тот, кто располагает средствами воздействия на массы, не имеет другой альтернативы: нужно сделать что-либо, чтобы попытаться избежать чудовищных опасностей, с которыми уже столкнулся наш век и которые все еще остаются неизбежными.

Вопрос. С какими традициями культуры и идейными традициями, не говоря о специфически кинематографических, хотите вы связать свое творчество?

Ответ. В области традиций мои вкусы эклектичны, но на меня сильное влияние оказывает протест против социального варварства, непосредственно выраженный Диккенсом, Золя, итальянскими неореалистическими фильмами и заключенный почти во всех великих произведениях искусства. Я пытаюсь достичь как можно более широкого понимания различных течений мировой культуры и извлечь для себя пользу также из знакомства с научными открытиями двадцатого века.

Вопрос. Какие элементы кинематографического рассказа вызывают ваш наибольший интерес?

Ответ. В настоящее время война и мир являются для меня вопросом, не терпящим никаких отлагательств. Помимо этого мне дорог ряд тем и сюжетов, относящихся к опыту человеческой жизни: в особенности исследование множества этнических групп, составляющих наш мир, почти ни одна из которых еще не была открыта кинематографом. Сюжеты, с которыми обычно имеют дело в фильмах, ограниченны и статичны, они охватывают только небольшую область жизни и повторяются до бесконечности. Исследование и открытие с помощью кино аборигенов Австралии, индейцев Америки и т. д.— дело большой важности, поэтому документальное кино кажется мне формой, наиболее соответствующей будущему. Действительно, оно больше подходит подлинно кинематографическому языку, чем театральная драма со своими ограничениями, порождаемыми необходимостью повествовательной интриги и смены событий. Сами по себе интрига и смена событий не являются чем-то антикинематографическим, но нужно переводить их на язык кино, а затем обращать в документальную форму. Первые и лучшие фильмы Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» и «Стачка» обладают именно этим качеством документализма.

Вопрос. Какие аспекты общества, в котором вы живете, и современного мира привлекают в первую очередь — прямо или косвенно — ваше внимание?

Ответ. Аспекты общества, привлекающие мой интерес, те, которые я считаю разрушающими его: ненависть, расизм, фанатизм, бедность, скупость, война.



«ДОЙЧЕ ФИЛЬМКУНСТ»

(Германская Демократическая Республика)

На обложке одиннадцатого номера журнала «Дойче фильмкунст» актеры Кристель Боденштайн и Манфред Круг в новом фильме студии ДЕФА «Рассказ об одном лете».

Десятый и одиннадцатый номера этого ежемесячного журнала, освещающего вопросы теории и практики киноискусства, содержат много интересных материалов по документальному, научно-популярному, мультипликационному кино.

Это не случайно: Лейпцигский международный фестиваль документального и короткометражного фильма, проводившийся в ноябре прошлого года, стал одним из крупнейших событий в культурной жизни Германской Демократической Республики.

Вольфганг Кернике в статье «Фестиваль воинствующего гуманизма» отметил, что последняя встреча документалистов в Лейпциге была наиболее представительной. В ней впервые приняли участие молодые кинематографисты из государств, недавно освободившихся от колониального гнета.

«Впервые, — пишет Кернике, — наши алжирские коллеги прибыли в Лейпциг как официальные представители своей республики. Они могут гордиться: их фильмы также помогали достигнуть победы над колониалистами».

О возросшем авторитете Лейпцигского фестиваля говорит тот факт, что в нем впервые участвовали фильмы и делегации таких стран, как США, Япония, Индонезия, Австралия, Ирландия, в прошлые годы не принимавших участия в этом смотре.

Статьи Винфрида Юнге, Димитра Димитрова, Берта Кирфеля, Гюнтера Квейстера, Петера Бокора затрагивают важные проблемы научно-популярного и документального кино и содержат ряд интересных положений.

«Дойче фильмкунст» печатает изложение лекции Йориса Ивенса «Субъективность и монтаж», которую он прочитал в Колумбийском университете (Нью-Йорк) 13 декабря 1939 года. Эта лекция содержит ряд положений, не потерявших и по сей день своей значительности и актуальности.

Так, касаясь проблемы партийности, Ивенс говорил: «Хотели бы вы, например, увидеть гражданскую войну в Испании с точки зрения обеих сторон сразу в одном фильме?.. Можете ли вы увидеть человека, который работал по обе стороны фронта, который попробовал в своей работе занять некую «объективную» позицию? Такие великие проблемы, как жизнь или смерть, демократия или фашизм, не дают художнику морального права остаться «объективным».

Творчеству другого, не менее известного мастера документального кино, бразильца Альберто Кавальканти, которому исполнилось 65 лет, посвящены статьи Ханса Вегнера «Наш друг Кавальканти» и Вольфганга Клау «Кавальканти и эксперимент».

Трудно понять, заметим в скобках, почему в нашей стране не был достойно отмечен юбилей этого выдающегося мастера, близкого нам по демократической направленности его творчества.

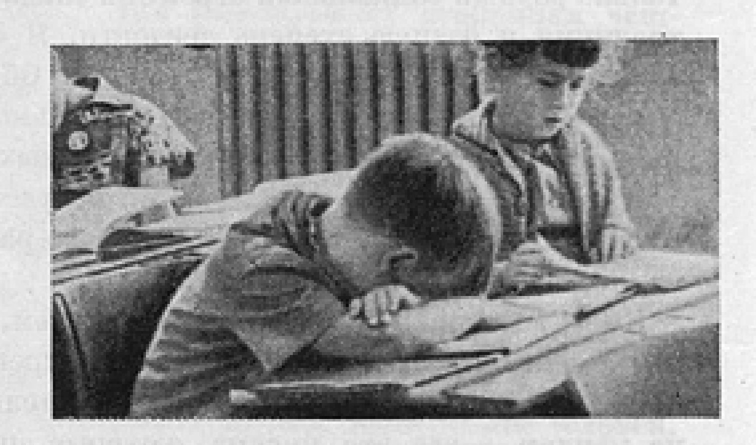
Журнал публикует корреспонденции: из Кубы — о развитии документального кинопроизводства, из Китая — о мультипликационном кино в КНР, из Японии — о фильмах для рабочих, а также перепечатку из журнала «Тайм энд тайд» (Индия) — об индийской документальной кинематографии.

В обоих номерах журнала печатаются рецензии на новые художественные фильмы студии ДЕФА «Ревю в полночь», «Черная галера», «...И твоя любовь тоже» и документальные: «Посмотрите на этот город», «Непокоренная Испания».

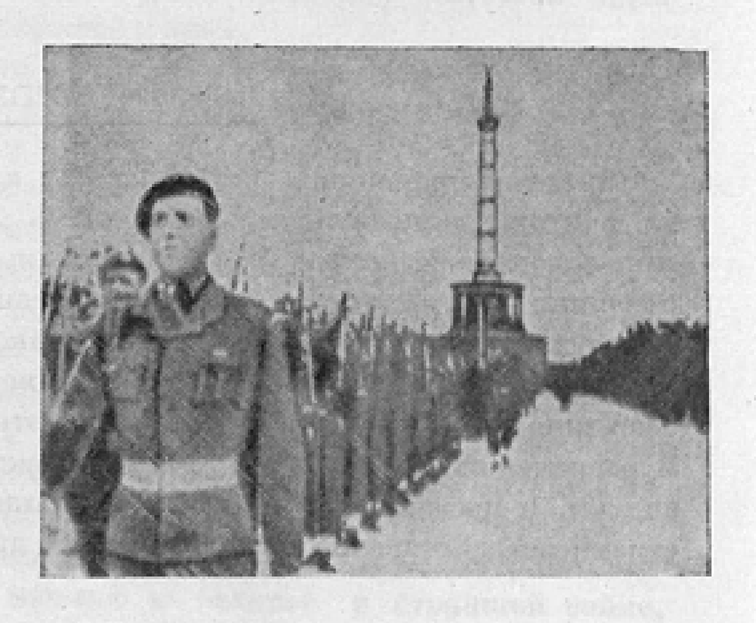
«...И твоя любовь тоже» (сценарий Пауля Винса, режиссер Франк Фогель) — экспериментальный фильм, сделанный не без влияния вер-



Осенью 1962 года скончался Ганс Эйслер, один из крупнейших композиторов современности, много работавший и в области киномузыки. Статью о творчестве Эйслера, о своей работе с ним написал в «Дойче фильмкунст» известный немецкий кинорежиссер Златан Дудов. Журнал помещает одну из последних фотографий Эйслера



Кадр из нового документального фильма «Когда я впервые пошел в школу...» (режиссер Винфрид Юнге, оператор Ганс Думке)



Кадр из документального фильма «Посмотрите на этот город» (режиссер Карл Гассе)

товского «Киноглаза» и новейших опытов Жана Руша и Эдгара Морена («Хроника одного лета»). История трех молодых берлинцев в дни августовского кризиса прошлого года снята в «документальной» манере (скрытая камера, репортажные съемки). В рецензии на этот судя по всему интересный, поэтический фильм Фред Гелер отмечает нечеткость его формы:

«Хроника или рассказ? На этот гамлетовский вопрос не могут со всей ясностью ответить даже сами авторы эксперимента. Некоторые эпизоды были бы в итоге богаче, если бы им сопутствовал лучший анализ действительности».

Десятый год регулярно появляются на экранах Германской Демократической Республики выпуски сатирического журнала «Штахельтир» («Еж»). В десятом номере помещена обзорная статья Ренаты Зейдель о последних номерах «Ежа». Лучшим выпуском она считает «Мужчина есть мужчина» — сатирическую короткометражку о том, как в женскую рабочую бригаду попадает мужчина. Но он оказывается лентяем, гулякой, пьяницей.

Хотелось бы, чтобы и советские зрители смогли познакомиться с этими интересными работами наших друзей.

Широко представлены в «Дойче фильмкунст» такие журнальные рубрики, как «Интервью», «Информация», «Письма и мнения читателей и зрителей». Сообщается о фильмах, находящихся в производстве, из месяца в месяц даются краткие сообщения из-за рубежа.

Своими мыслями о будущем кино делится с немецкими читателями Михаил Ромм; из журнала «Синема 62» перепечатано интервью с Луи Маллем о его фильме «Частная жизнь»; печатаются статьи о международных кинофестивалях в Венеции, Анneси, Александрии.

Много внимания уделяется в журнале «Дойче фильмкунст» советской кинематографии.

Почти в каждом номере содержатся материалы о кинематографе Федеративной Германии, который все больше подпадает под влияние агрессивных кругов и выпускает фильмы клеветнические, реваншистского характера.

Из номера в номер в журнале печатаются краткие обзоры фильмов, демонстрирующихся на экранах ГДР. Жаль только, что часто эти обзоры да и некоторые критические статьи носят слишком спокойный, академический характер. Вряд ли нынешний уровень кинематографии ГДР дает основание к олимпийски бесстрастному разбору новых кинопроизведений.

Жаль также, что не проводится на страницах журнала интересных творческих дискуссий с широким участием ведущих киноработников ГДР. А ведь фамилии таких известных мастеров кино, как Курт Метциг, Конрад Вольф, Михаэль Чесно-Хелл, Франк Байер, Вальтер Горриш, Эрвин Гешоннек, Гюнтер Райш и многих-многих других, пока еще очень редко встречаются в списке авторов специального теоретического журнала для кинематографистов.

Несомненный интерес для советских историков кино представит статья киноведа Карла Тюмлера «Немецкое рабочее движение и национальное кино». В этом богатом фактическими материалами исследовании приведено много данных о сотрудничестве прогрессивных киноорганизаций Германии с советскими кинематографистами в 1921—1933 гг., о прокате советских картин и немецких фильмов, созданных в сотрудничестве с рабочими организациями в этот же период.

Одной из основных тем, которыми необходимо заняться историкам кино ГДР, Тюмлер считает вопрос о «влиянии и роли Советского Союза вообще и советских кинодеятелей и их фильмов в особенности на развитие пролетарского и социалистического киноискусства» (стр. 384).

(Не удивляйтесь номеру страницы: в каждом выпуске журнала в среднем не больше сорока страниц, просто нумерация идет с начала года, с первого до последнего номера. В конце года подписчики могут получить крышки для переплета, и в результате без лишних хлопот годовой комплект — в одной книге.)

М. С.



Известный художник Франс Мазереель присутствовал в Цюрихе на премьере документального фильма студии ДЕФА о его жизни и творчестве (режиссер Юп Хускен). На фото: Юп Хускен и Франс Мазереель



«Мужчина есть мужчина» (актеры Харлох и Шлегель)

Эрвин Гешоннек





«МИРУАР ДЮ СИНЕМА»

(Франция)

Группа молодежи, входившая в редколлегию журнала «Позитиф», организовала выпуск нового кинематографического журнала «Мируар дю синема» («Зеркало кино»). Вышедшие до сих пор три номера включают в себя интервью, статьи о новых фильмах, рассказы о деятелях кино, а также теоретические статьи о путях современного киноискусства. В журнале даются публикации архивных материалов по истории кино.

Второй номер журнала почти целиком посвящен двум молодым прогрессивным французским режиссерам Арману Гатти и Крису Маркеру.

Двойное интервью с этими интересными художниками, связанными давней дружбой, помещено под названием «Деятельные гуманисты».

Арман Гатти рассказывает, что с Крисом Маркером они познакомились в 1955 году, когда снимали вместе «Воскресенье в Пекине» — небольшой кинорепортаж о народном Китае.

Гатти говорит о фильме, который он хочет осуществить. В основу будет положен роман Кафки «Замок». Однако действие будет перенесено в более позднее время, отчего фильм, по мнению журнала, приобретет конкретность. Это будет фильм о преступлениях нацистов.

Крис Маркер, которого известный прогрессивный американский режиссер Рики Ликок назвал недавно «гениальным пропагандистом», закончил съемку документального фильма «Куба — да!». Во Франции этот фильм запрещен. Этому, по-видимому, интересному кинорепортажу о кубинской революции посвящены две другие статьи под названиями «Крис Маркер или очевидность» и «Урок наглядной диалектики». Журнал пишет: «Заслуга Маркера в том, что он... передал в обыденных, каждодневных событиях радость, надежду, решимость кубинского народа... Маркер снимал фильм с огромной любовью — это совершенно очевидно. И это именно то, чего не могут простить ему тупицы из министерства информации... Но мы достаточно сильны (и ряды наши постоянно растут), чтобы прийти на помощь свободе, которую предали».

Напечатаны также статьи о фильме Гатти «Загон» и о его пьесе «Вторая жизнь лагеря Татенберг» (эта пьеса поставлена на сцене драматического театра в Лионе).

Большое место занимают в журнале статьи о творчестве Алена Рене. Автор статьи «Рене — за активного зрителя» считает, что режиссер не относится к зрителю как к пассивному наблюдателю совершающихся на экране событий, а призывает зрителя к сотворчеству. Журнал надеется, что в будущей Франции «... будут показывать по субботам и четвергам «Куба — да!» и шедевры Гатти и Рене, сделанные по заказу и с т и н н о д е м о к р а т и ч е с к о й власти. Для создания французского «Броненосца «Потемкин» необходимо обновление демократии».

В конце журнала помещена статья о фильме «Частная жизнь» режиссера Луи Малля, где Брижитт Бардо играет героиню, прообразом которой послужила она сама.

В небольшой заметке под насмешливым заголовком «Слезы на паркете» дан весьма нелестный отзыв об американском фильме «Сид» (режиссер Энтони Манн, в роли Химены — София Лорен). Автор статьи полагает, что голливудская «историческая» кинопродукция последнего времени преподносится зрителю в качестве «...успокоительного средства, дабы избегнуть насущных проблем»...

В рубрике «Последние новости» сообщается, в частности, что в Испании идут съемки фильмов «Святая Тереза» и «Высшая любовь». Оба эти фильма будут заканчиваться непременным для нынешнего испанского кино торжеством религиозно-ханжеской морали.

Под язвительным заголовком «Еще один «пролетарий» на съемочной площадке» журнал сообщает о новой французской кинокомпании, организованной крупным промышленником Эриком Шлюмбергером. Этот делец не нашел ничего лучше, как назвать свою фирму «Реггана» — в честь места, где был произведен взрыв первой французской атомной бомбы.



Крис Маркер и Арман Гатти



Пьер-Паоло Пазолини

Искусство не должно бесстрастно изображать жизнь, оно должно быть тенденциозным в утверждении своих идей—такова основная тема третьего номера «Мируар дю синема». В нем опубликован отрывок из работы Леона Муссинака «Советское кино» (1928). Журнал назвал этот отрывок «Дзига Вертов и «Киноправда». По мнению журнала, взгляды Вертова и советское кино 30-х годов оказали сильнейшее влияние на режиссеров, примыкающих к направлению так называемой «Киноправды» (Дрю и Ликок в Америке, Руш, Рейшенбах и Маркер во Франции).

Проблеме так называемой «объективности» посвящена статья «Рейшенбах между двух стульев». По мнению режиссера французского телевидения Этьена Лалу (в журнале приводится беседа с ним), «объективность» в кино невозможна, и поэтому каждый художник обязан признать, что он говорит с в о ю п р а в д у. Однако тут же Лалу говорит, что в телевидении эта «объективная правда» в некоторых случаях возможна, потому что зритель вообще склонен больше доверять достоверности увиденного по телевидению, нежели в кино, так как всегда предполагается, что в кино любая сцена должна быть отрепетирована заранее. Далее Этьен Лалу рассказывает о методах, которые он использует для съемки своих телерепортажей, имеющих в настоящее время большой успех у французских зрителей. В отличие от некоторых режиссеров «Киноправды» он в своих репортажах общается с людьми «как заинтересованное лицо, а не как фиксирующий аппарат».

В журнале опубликована статья крупнейшего публициста, члена Французской коммунистической партии Андре Вюрмсера о «Чистом небе» Чухрая. Это, по мнению Вюрмсера, «настоящий фильм о настоящих людях».

Под рубрикой «Продукция — прокат... позитив — негатив...» помещено несколько рецензий о фильмах «Жюль и Джим» Трюффо, «Оливы правосудия» Пеллегри, «Прощайте, Филиппины» Розье, «Четыре всадника Апокалипсиса» Минелли. В статье, озаглавленной «Черная весна итальянского кино» рассказывается о фильме «Аккатоне» («Нищий») Пьера-Паоло Пазолини; журнал отводит этому фильму значительное место в сегодняшнем итальянском кино.

Статья «Параллельное кино» рассказывает о протесте многих прогрессивных режиссеров против замалчивания в кино основных политических проблем современной Франции.

«Сквозь закопченные стекла франкизма» — так называется статья Алена Аппера о том, как бесцеремонно расправляется цензура франкистской Испании с иностранными фильмами, перед тем как пустить их в прокат.

В разделе «Последние новости» публикуются короткие сообщения. Режиссер Робер Энрико намерен создать фильм о Жераре Филипе с помощью его жены Анны Филип. Фильм будет включать в себя не только кинодокументы о деятельности Жерара Филипа в театре и кино, но и покажет также гражданское лицо этого замечательного актера. Далее сообщается, что Франсуа Рейшенбах, автор известного советскому зрителю фильма «Америка глазами француза», снимает сейчас 13 телевизионных фильмов по двадцать минут каждый — об обычаях и привычках французов. «Гвоздем этой серии будет Брижитт Бардо... украшенная усами!» Главные роли в фильме «Мюрюэль» Алена Рене будут играть Анни Клейн, Жан-Пьер Керрьен и Дельфина Зайриг (исполнявшая главную роль в фильме «В прошлом году в Мариенбаде). Луи Малль, автор фильма «Частная жизнь», вынужден был прекратить из-за цензурного запрета съемки фильма «Лето 1962 года», которые он начал в Алжире. Крис Маркер снимает фильм «Прекрасный месяц май». Это будет хроника событий мая 1962 года, когда Францию охватило мощное забастовочное движение; фильм будет состоять из двух частей.

«Новая попытка во имя так называемой «морали» изгнать свободу высказывать мысли в кино» — так комментирует журнал сообщение о запрещении фильма Жана Эрмана «Годен к штатской жизни». По мнению цензуры, этот фильм «дает искаженное представление о французской молодежи».

Разумеется, не зная фильма, трудно судить о том, как представлена в нем французская молодежь. Что же касается той группы молодежи, которая начала выпуск прогрессивного журнала «Мируар дю синема», то ей хочется пожелать успеха в работе.

С. Е.



«Куба — да!»



Марчелло Мастроянни и Брижитт Бардо в фильме «Частная жизнь»



Статью о франкистском кино журнал сопровождает рисунком с язвительной подписью: «Бог живет в Испании» (слова Франко)

Письмо в редакцию

О СТАТЬЕ П. СТРОКОВА В ЖУРНАЛЕ «ОКТЯБРЬ»

Это письмо пишется от имени большой группы зрителей московского кинотеатра «Ударник», собравшихся по инициативе совета содействия при кинотеатре для того, чтобы обсудить статью П. Строкова «Правда жизни и правдоподобие», напечатанную в ноябрьском номере журнала «Октябрь» (1962 г.).

Мы очень любим наше кино и горячо за него болеем. Мы смотрим по возможности все фильмы и читаем статьи и рецензии о них. Нас очень обрадовало постановление ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии», где отмечаются значительные успехи советского кино, которое идет сейчас в авангарде мирового кинематографа. Международными премиями отмечены в этом году наши фильмы «Иваново детство», «Девять дней одного года», «Дикая собака Динго», «Девчата», «Воскресение».

Поэтому мы были очень удивлены, прочитав статью П. Строкова, где лучшие фильмы охаиваются. Разумеется, мы видим, что появляется еще много плохих фильмов, и мы тяжело переживаем неудачи нашего кино.

Но нас очень удивил тон этой статьи. Чувствуется, что автор ее ориентируется на какого-то «среднего» неумного зрителя, который может «не понять», «подумать не то», «неверно истолковать».

Он либо не понимает того, что всем ясно, либо умышленно искажает мысли авторов фильмов. Особенно достается фильмам «Девять дней одного года» и «А если это любовь?». Нам хочется возразить П. Строкову.

Большое значение придает П. Строков традициям. Послушать его, так только традиции, накопленные в предшествующие десятилетия, и вывели советское кино в авангард мирового.

Мы не отрицаем хороших реалистических традиций в искусстве, но хотели бы обратить внимание и на то новое, что появилось после XX съезда КПСС. В постановлении ЦК КПСС отмечается, что «в результате осуществленных партией и правительством мер по улучшению условий для развития социалистического искусства, ликвидации последствий культа личности Сталина, мешавших в прошлом развитию художественного творчества, за последние годы достигнут заметный подъем советской художественной кинематографии».

И нам кажется, что тов. Строков напрасно ни словом не обмолвился о преодолении культа личности Сталина и о пагубном влиянии его на наше искусство. Но времени не остановить и к прошлому не вернуться — об этом твердо сказал Н. С. Хрущев на XXII съезде КПСС.

Много рассуждая о «прочных традициях в сюжетосложении», П. Строков тут же и противоречит себе, говоря о том, что «под напором нового жизненного содержания изменяются формы и стили, обновляется язык изобразительных средств, рушатся фабульные схемы и застывшие в своей первозданности «элементы сюжета».

П. Строков обвиняет в дедраматизации фильм, который мы все видели и хорошо знаем. Речь идет о фильме «Девять дней одного года». П. Строков начинает с цитаты: «Отстаивая «своеобразное, непоследовательное «течение» диалога, М. Ромм утверждает, что именно «такое по-настоящему жизненное течение разговора заставит зрителя напрягаться, додумывать, сопоставлять». И далее П. Строков пытается, надергав фраз из разных сцен фильма и перетасовав их в угодной ему последовательности, уверить нас, что, по Ромму, лишь кретины

могут подводить под физику марксистскую базу, а настоящий мужчина должен внушать женщине ужас. Надо быть очень пристрастным человеком и, что еще хуже, совершенно не понимать юмора, чтобы дойти до таких утверждений (или обвинений?).

Финальный кадр картины — шутливая записка Гусева, свидетельствующая о мужестве, бодрости и юморе героя в решающие минуты его жизни, — для П. Строкова представляется «вырванным из комедийных мультфильмов для ребят».

Далее П. Строков хочет нас уверить, что лишь прекрасная игра актеров «спасает» фильм «во внутренней полемике со сценарными и режиссерскими схемами». Это трудно увязать с предыдущим утверждением об основополагающей роли сюжета.

Наш современник говорит в этом фильме с экрана живым современным языком. И здесь не все однозначно — есть о чем подумать зрителю. Но именно это и пугает П. Строкова. Разжевать все, не давая возможности мыслить самому зрителю, — основная цель такой критики. А мы хотим думать сами, нам надоела жвачка.

По законам искусства жизненной правды следовало бы, предписывает П. Строков, изобразить Гусева и большим ученым, и общественным деятелем, и страстным бойцом на идеологическом фронте... Такой герой подошел бы под тот тип «непростого» советского человека, который рисует перед нами П. Строков. Это место из его статьи заслуживает большой цитаты: «Его волнует весь океан жизни. С жадностью слушает он очередную речь главы Советского правительства о внутреннем положении страны — и гневно клеймит на рабочем митинге провокационные действия американских империалистов против далекого, но родного ему острова Свободы. От имени своего коллектива подписывает договор на социалистическое соревнование с другим предприятием — и настойчиво требует заключения мирного договора с Германией. Ссорится со своим другом-комбайнером из-за колоска, оставленного на поле, — и щедро отгружает сотни пудов хлеба народу заокеанской страны, потерпевшей стихийное бедствие. Днем стоит у прокатного стана или ведет по полю трактор, а по вечерам склоняется над романом Л. Толстого или над мудреной книгой о тайнах атомного ядра». Кто спорит, что все это отличные гражданские качества, но в искусстве нельзя просто демонстрировать перечень отдельных качеств, без изображения индивидуальной психологии, характера живого человека.

Нам кажется, что по рецепту Строкова и не может родиться настоящее произведение искусства. Но по различным рецептам легко работать ремесленнику. А постановление ЦК КПСС призывает «опираться на т а л а н т л и в ы е кадры режиссеров и сценаристов, повышать их мастерство и т в о р ч е с к у ю активность» (разрядка наша.— *В. В. и др.*).

В соответствии со взглядами П. Строкова нельзя также показывать на экране горе, несчастье одного человека, ибо это может бросить тень на всю советскую действительность. Именно так подошел П. Строков к оценке фильма «А если это любовь?».

Тов. Строкову не нравится, что авторы фильма остро и талантливо поставили вопрос, который и сейчас горячо обсуждается общественностью, вызывая различные мнения. Значит, лучше вообще не трогать мещанства? Совсем как у Н. Акимова: «Больные на сцене не должны умирать, а то зритель подумает, что мы все умрем».

Хочется еще раз остановиться на тоне статьи. Иногда она звучит, как окрик. Послушайте, например, какую оценку дает П. Строков статье М. Туровской, «осмелившейся» защищать фильм «А если это любовь?»: «Случайное ставится по значимости в одном ряду с закономерным, а частная победа мещанства возводится в явление закономерное и типическое для нашей действительности». Мы уже отвыкли от таких оценок за последние годы, и нам кажется очень странным, что журнал «Октябрь» поместил эту статью без всяких оговорок. Не хочется верить, что охаивание лучших советских фильмов последнего времени могло найти поддержку в редакции журнала.

От имени пятидесяти зрителей, принявших участие в обсуждении,

В. ВОЛКОВ, Н. ЗНАМЕНСКАЯ, Р. РАБИНОВИЧ, В. УСАТЕНКО, А. ЦАРЕВ

ОТ РЕДАКЦИИ

Редакция согласна в основном с оценкой статьи П. Строкова, данной в письме коллективом зрителей. Затронутые в ней и в письме зрителей проблемы и главная из них — создание в киноискусстве образов героев нашей действительности — будут освещены в ближайших номерах нашего журнала.

За каждой строкой...

Передо мной «Синяя тетрадь» Эммануила Казакевича.

Трудно сейчас перелистывать страницы этой книги: мысль о необыкновенной чистоте и смелости таланта писателя и чувство непоправимой утраты стоят рядом.

Со смертью Эммануила Генриховича прервалась наша совместная работа над сценарием «Синей тетради». Но Казакевич-художник остался первым другом и советчиком в создании будущего фильма.

Говорят — «смерть застала». Это выражение очень точно определяет случившееся — Казакевича смерть именно «застала». Ему нужно было жить, чтобы закончить начатую большую книгу, чтобы осуществить замыслы, которыми он был полон. Я вспоминаю нашу последнюю встречу, незадолго до его кончины. Тогда казалось, что болезнь несколько отступила, Казакевичу стало чуть полегче. Я отправлялся к нему с твердым намерением не утомлять больного — минут на пятнадцать. А просидел больше часа. И разговор получился против всяких ожиданий не о болезнях и врачах, а о творчестве. Только один раз беседа наша коснулась его состояния, мучительных приступов, от которых он очень страдал. Я был глубоко поражен тоном, каким Казакевич говорил об этом, — совсем не так, как говорят тяжело и давно больные люди, поневоле сосредоточившиеся на своих хворях, а совсем просто и ровно. Так мог вести себя только человек огромного мужества, редкой силы духа. Я смутился, в неловком желании перевести разговор на другое я полушутя сказал, что это материал для будущей книги. Казакевич очень серьезно посмотрел на меня и также просто ответил:

— Да, конечно. Только человек так уж устроен, что быстро забывает пережитые страдания или, во всяком случае, теряет их первоначальную остроту. Хорошо, что в те часы, когда мне делалось полегче я кое-что диктовал, старался зафиксировать непосредственное ощущение пережитого.



Позже я узнал, что он задумал книгу о врачах. Я знаю, я убежден, что это была бы прекрасная книга. Он уже заплатил за нее опытом и страданием, только вот написать не успел. Наверное, этим и дорого нам все то, что написал Казакевич за свой недолгий писательский век, — тем, что каждая строка, каждая мысль были выстраданы, пережиты, оплачены опытом, судьбой, всей жизнью. Так, как он написал о войне, мог написать только очевидец, только человек, сам ходивший в разведку, валявшийся на госпитальных койках, своими глазами видавший смерть, всем сердцем понявший трагизм войны. Так, как он написал о революции и о Ленине, мог написать только влюбленный в свой народ и очарованный образами революции художник, глубоко партийный человек, наконец, одержимый исследователь. Как-то, в самом начале нашего знакомства, когда мы впервые разговаривали о возможностях экранизации «Синей тетради», Казакевич вскользь заметил, что за каждой строкой повести — прочитанная книга. Сейчас я все более и более убеждаюсь в том, что Казакевич приуменьшил эту цифру — за каждой строкой повести две прочитанные и изученные книги, долгие беседы с участниками событий, долгие мучительные раздумья.

...Все написавшие о Казакевиче после его смерти с горечью отметили, что при жизни ему не успели сказать всех добрых слов, которых он заслуживал. Это грустно.

Но, может быть, потому и не сказали, что этому сдержанному, в самом лучшем смысле суровому человеку, трудно было расточать похвалы в глаза. Всем своим писательским и человеческим обликом, манерой держаться, голосом, ироническим взглядом умных глаз, он не располагал к этому. Зато все с интересом и волнением читали написанные им книги, в которых он сам, с непростой и во многом трудной судьбой. И писательской и человеческой. И ждали от него новых книг, еще лучших, чем прежние.

Может ли быть высшая похвала писателю!

Л. КУЛИДЖАНОВ

ВОТ НАСТОЯЩИЙ ХУДОЖНИК ЭКРАНА!

В 1927 году в отделочном цехе студии «Ленфильм» я увидел рисунки неизвестного мне в то время художника. На листке, вырванном из школьной тетради, острым карандашом, твердой рукой были нарисованы подсвечники, детали люстр. Эти скромные рисунки очень заинтересовали меня. Заинтересовали формой изложения.

Очень уж отточенный карандаш, острый как иголка; контуры почти что по лекалу... Все это настолько отличалось от моего стремления к живописному, что, естественно, привлекло мое внимание к автору этих рисунков.

Я всю жизнь любил чужие произведения, старался найти через них путь к пониманию их авторов. Эти немые собеседования с разными товарищами по изобразительному искусству стали для меня необходимыми. Мне казалось и теперь кажется, что такого рода знакомство, где прежде всего профессиональные качества вещи являются основой к сближению или, наоборот, к отталкиванию, когда художник лучше всего может познать, полюбить или отвергнуть другого, и есть наиболее глубокое и содержательное знакомство.

Долгое время мне так и не удавалось лично познакомиться с автором вышеупомянутых рисунков. Наконец «очное» знакомство состоялось.

Мое представление об Исааке Петровиче Махлисе я старался проверить, прокорректировать на основе живого общения с ним. За долгие годы нашего знакомства и совместной работы на «Ленфильме» я убедился, что самое главное для этого художника — постоянное и упорное стремление к ясности, четкости. Остро отточенный карандаш был органически необходим ему для осуществления замысла, для того чтобы выявить свое представление о предмете. Сколько делал он вариантов для наиболее четкого выражения задуманного! И благодаря этому упорству, настойчивости форма и содержание в его работах сливаются все больше и больше, до полного их совпадения.

Упорное искание художника, «хождение по мукам» у Исаака Петровича проходило в атмосфере оптимизма. В самые трудные моменты в творчестве не оставляло его чувство юмора и любовь к добру, — он владел этими чувствами в высшей степени.

Остроумный рассказчик первого ранга, сколько веселых минут доставил он многим из нас своими полными мудрости и веселья рассказами!

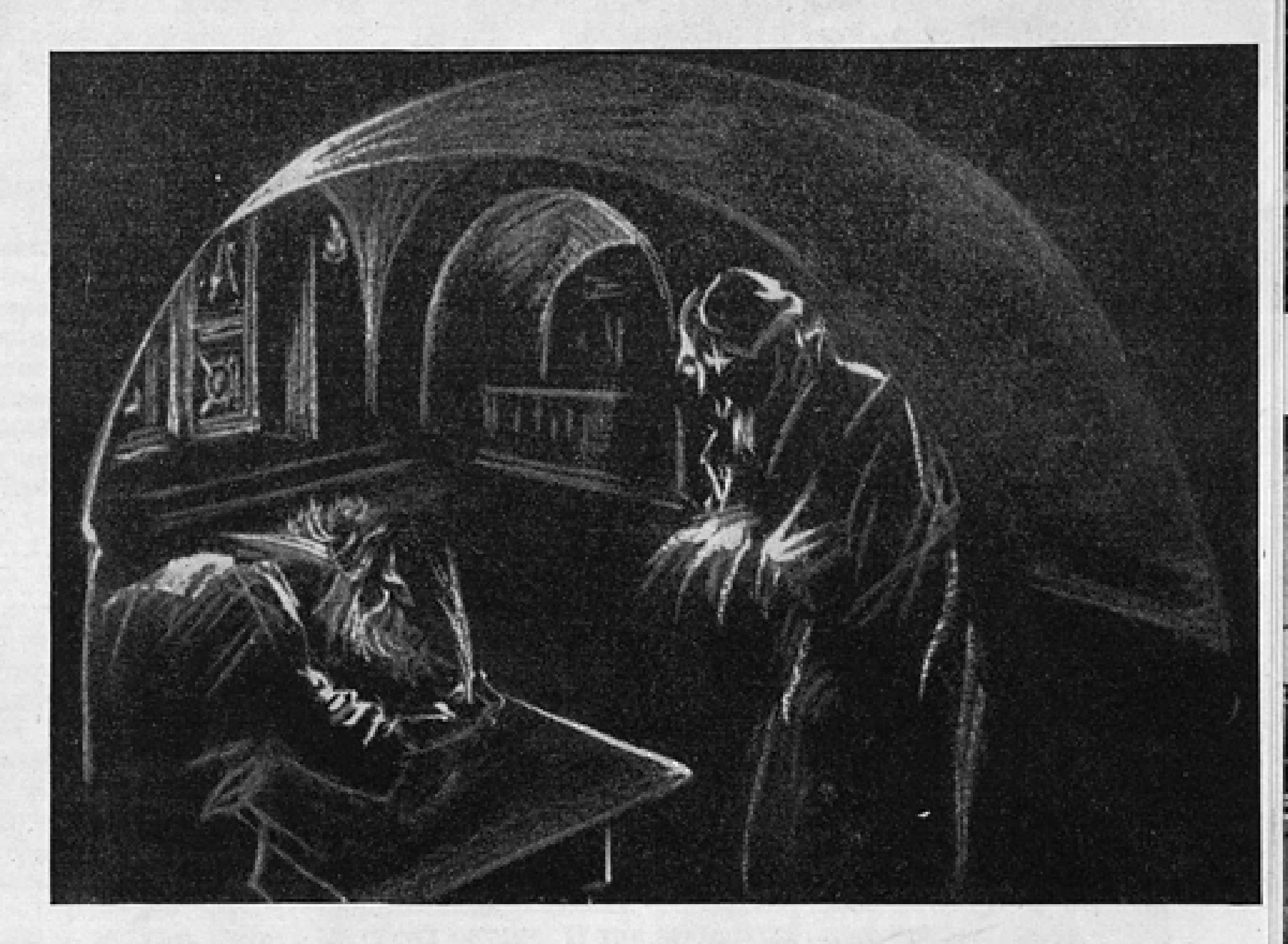
Работая в кино или в театре художником-постановщиком, он всегда подчинял свою деятельность честному *служению* делу в лучшем и высшем смысле этого слова.

Отводя душу от «служебных дел», он занимался дружескими, а иногда и не очень дружескими шаржами, карикатурами, очень ярко выражавшими отношение автора к людям, жизненным явлениям.

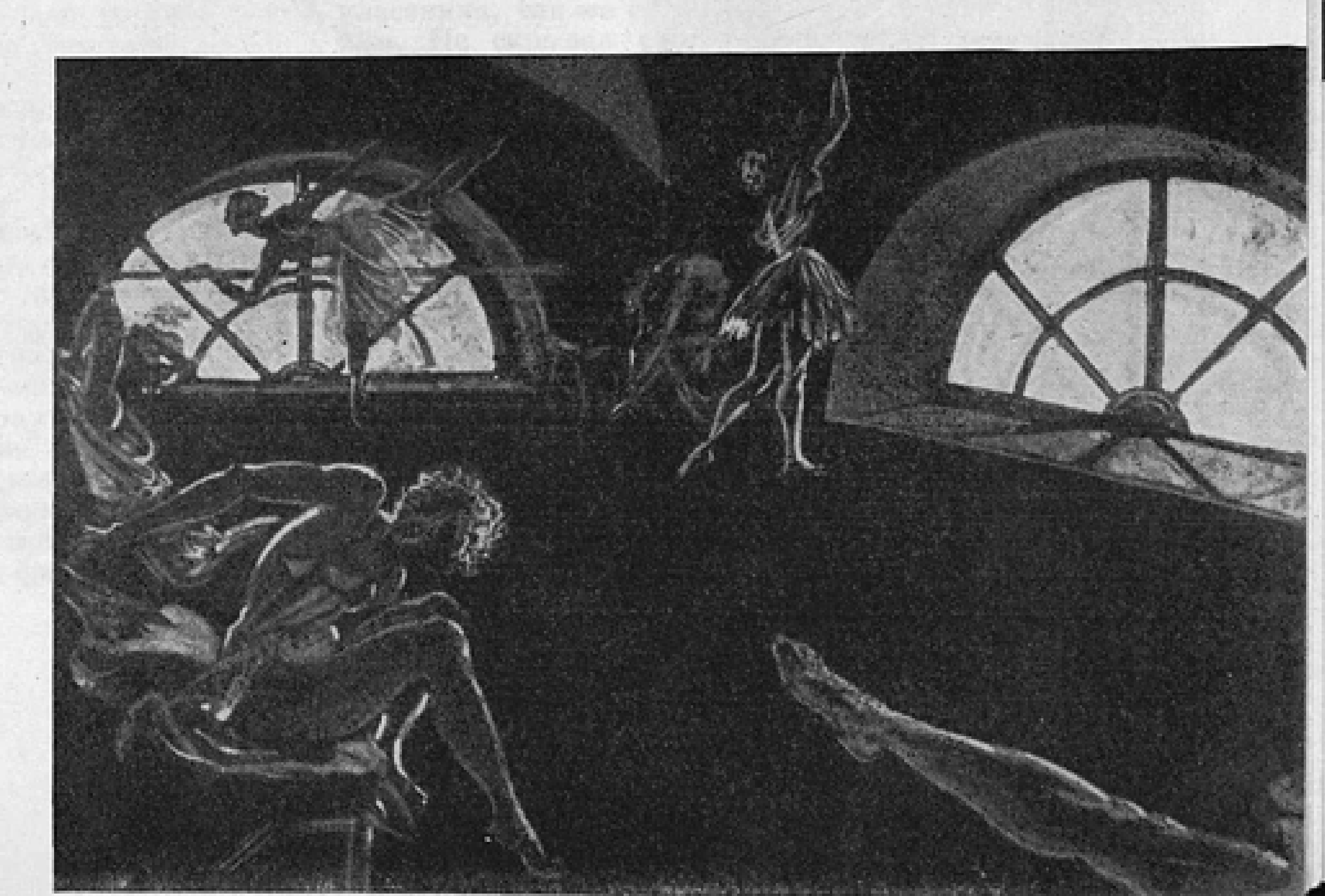
В этих шаржах мы узнаем И. П. Махлиса как сатирика и в то же время добродушного весельчака.

Как все или почти все настоящие художники, Исаак Петрович ходил по земле как мечтатель, как неудовлетворенный мечтатель, который всегда тоскует о том, что он не мог и не успел сделать.

Е. ЕНЕЙ

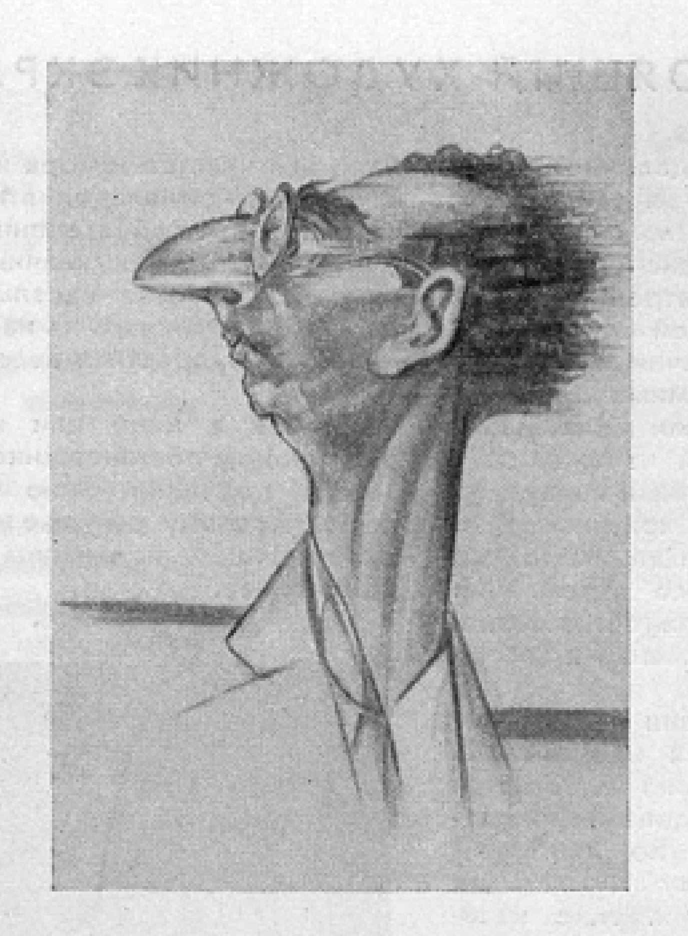


Работы И. Махлиса: *вверху* — эскиз декорации к кинофильму «Смерть Пазухина»; *внизу* — к «Солистке балета»

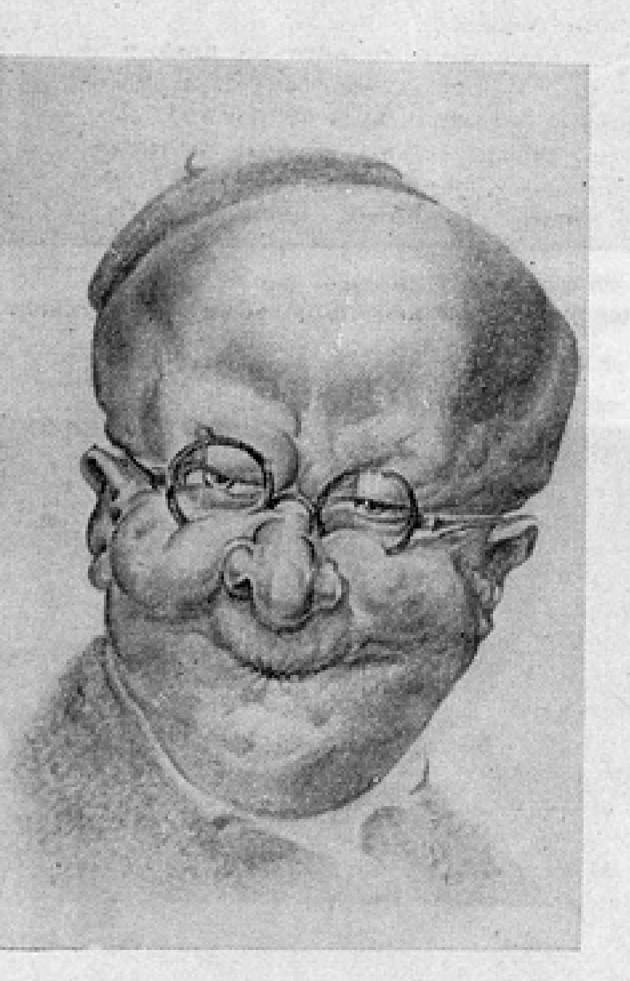




Г. КОЗИНЦЕВ



Г. ТОВСТОНОГОВ



. РОШАЛЬ



В. ГАРДАНОВ



А. РАЙКИН

Дружеские шаржи И. Махлиса

Памяти друга

...Передо мною фотографии Лидии Ильиничны Степановой, много фотографий — с семьей, с друзьями, рабочие моменты... Сколько их было, этих рабочих моментов! Если разложить их по годам, то можно проследить творческий путь Лидии Ильиничны.

Вот совершенно молоденькая женщина на верблюде. Это не экзотический туристский снимок. Это Степанова в одной из первых экспедиций кинохроникеров в казахских степях.

Фотография в лаборатории великого физиолога И. Павлова. Снято во время работы с Я. Посельским над фильмом «Проблема питания».

...Совхоз «Гигант». Там создавалась картина о первом совхозе. Затем Дальний Восток. Первые колхозы. Новые формы труда, новые люди, строители первого в мире социалистического государства. И рядом с ними маленькая хрупкая женщина, не боящаяся никаких трудностей, готовая в любой момент вместе с операторами ехать в любом направлении.

Еще одна фотография. Молодые хроникеры Л. Степанова, М. Трояновский, А. Шафран, Ф. Киселев на строительстве Магнитогорска. Они прибыли туда, когда в голой степи еще не была даже построена станция. Днем и ночью, в морозы и бураны не прекращались работы на этой грандиозной стройке первой пятилетки. И на самых ответственных участках можно было встретить Лидию Ильиничну, режиссера картины «Слово большевика».

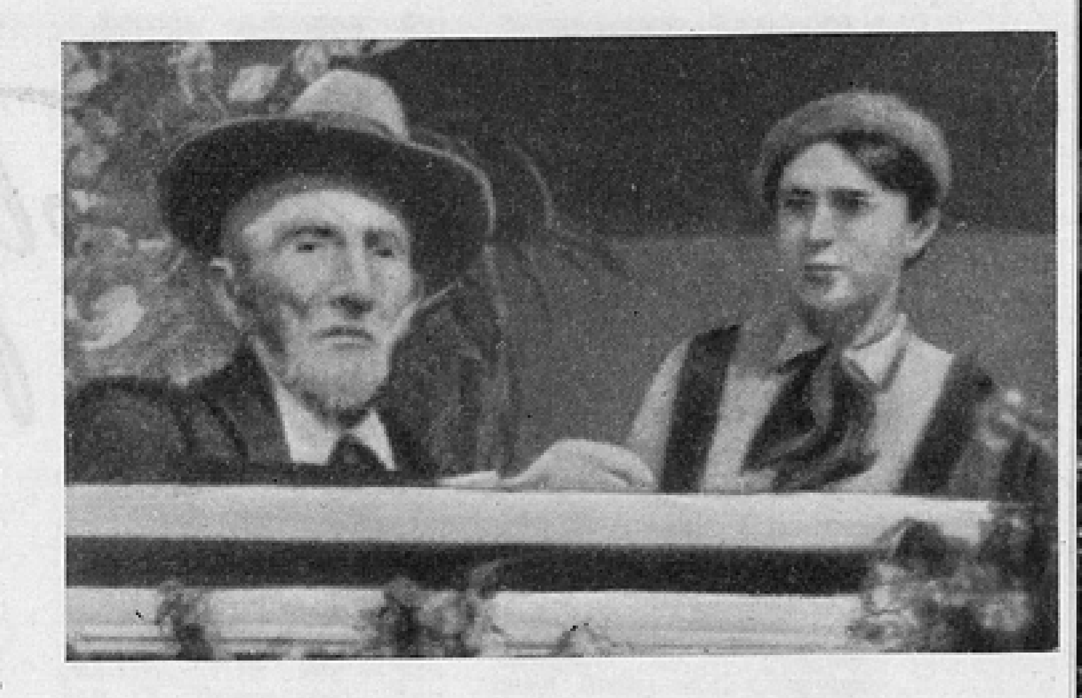
В годы войны она принимала участие в создании кинопериодики, открывавшейся фронтовыми материалами. Вместе с незаслуженно забытым талантливым режиссером-оператором Р. Гиковым создала Степанова монументальный фильм «Орловская битва». Трудно писать о друге, с которым связана вся жизнь, но еще труднее писать о друге, который во многом был для тебя примером воли, целеустремленности, да просто влюбленности в наш кинематографический труд, в наше дело!

Я не могу сказать, сколько фильмов — журналов, репортажей, очерков, больших картин — сделала Лидия Ильинична. Их очень много. Но каждый из них она делала с одинаковой горячностью, заинтересованностью, взыскательностью.

Бесконечные поездки по стране. Яркие впечатления, меткие наблюдения, постоянные поиски ростков нового, светлого. И ясная цель — все увиденное обобщить и сделать достоянием миллионов зрителей. То же было и когда Лидия Ильинична поехала снимать картину «Демократическая Венгрия».

Все было в жизни Лидии Ильиничны: и хорошее и горестное. Пять раз ее работы были отмечены Государственными премиями. Л. Степанова справедливо занимала достойное место в первых рядах мастеров документального кино. И совершенно неожиданно в 1952 году все сделанное ею было зачеркнуто фильмом о Краснодарском крае, который не понравился тому единственному зрителю, мнение которого решало «быть или не быть» фильму. Некоторое время Л. Степанова оставалась вне кинематографии. И тут проявилась ее удивительная воля. С каким достоинством переносила она свое незаслуженное горе. И что самое главное, в эти печальные для нее дни ни в какой мере не поколебалась ее вера в правду, в справедливость, которые и восторжествовали.

Девять лет назад Л. Степанова пришла на Московскую студию научно-популярных фильмов. С характерным для нее чувством ответственности осваивает она законы нового для нее жанра. И в то же время она вносит в свои работы темперамент кинопублициста, оперативность хроникера и незаурядное искусство монтажа.



Режиссер Л. Степанова во время съемок И. В. Мичурина

На «Моснаучфильме» начался новый список картин Л. Степановой: «Солнечный камень», «Северный полюс», «Это важно для каждого из нас», несколько короткометражек. Последние три года Лидия Ильинична посвятила созданию фильмов, популяризирующих музыкальное искусство. И делала она это взволнованно, доходчиво, увлекательно и очень вдумчиво. Поставленный ею вместе с В. Комиссаржевским фильм «Сергей Прокофьев» стал примером талантливой кинобиографии.

А как благодарны любители музыки за фильм о Первом международном конкурсе пианистов и скрипачей имени П. Чайковского! В этой работе Лидии Ильиничне помогли не только ее удивительные организационные данные, неутомимость, но и замечательная контактность с людьми, умение найти общий язык с любым человеком, даже не владеющим русской речью. И так же быстро, как она завоевывала доверие старика узбека, юного строителя первой линии метро, ученого академика или новичка-первоклассника, так же сдружилась она с Ваном Клиберном. Не скрывая своего восхищения перед этой маленькой энергичной женщиной, он не мог отказать ей в длительных ночных съемках после напряженных конкурсных выступлений.

Через два года Лидия Ильинична снова погрузилась в атмосферу Второго конкурса имени Чайковского. Помню, как она волновалась во время выступления советского пианиста Владимира Ашкенази на третьем туре этого очень сложного музыкального соревнования и как была счастлива, когда с честью представив отечественную пианистическую школу, он получил первую премию. Обо всем этом рассказала Л. Степанова в своей последней картине «Музыкальная весна», которую ей так и не удалось посмотреть вместе со зрителями, для которых она так увлеченно, так неутомимо, так плодотворно проработала всю свою жизнь.

И. ВЕНЖЕР

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Молодо-зелено», 10 ч.

Автор сценария А. Рекемчук, при участии К. Воинова; постановка К. Воинова; главный оператор Ф. Добронравов; главный художник Е. Серганов; режиссер Д. Тамбиева; композитор М. Вайнберг; звукооператор А. Рябов; оператор Б. Брожовский; художник Е. Иванов. Комбинированные съемки: оператор Б. Плужников; художник Н. Спиридонова.

В ролях: Бабушкин Николай — О. Табаков, Ирина — А. Шереметьева, Черемных — И. Переверзев, Черномор — В. Грачев, Николай—Ю. Никулин, Жохов — Е. Евстигнеев, Ведмедь — В. Земляникин, Верочка — Л. Крылова, Лызлов — М. Ульянов, Каюров — Д. Масанов, Крыжевский — В. Кольцов.

В эпизодах: Ю. Бугаева, Б. Гусев, И. Жеваго, П. Любешкин, Н. Меньшикова, В. Паулус, А. Титов, И. Федорова, Г. Ялович.

●

«Личное первенство», 4 ч.

Автор сценария Ю. Нагибин; режиссер Е. Скачко; оператор Н. Власов; художник В. Гладников; композитор А. Флярковский; звукооператор Л. Беневольская.

В ролях: Шелешнев — Ю. Дудко, Соколов — Н. Старов, Нина — И. Выходцева, Вагрин — Е. Феофанов, тренер Шелешнева — И. Кузнецов, тетка Шелешнева — Н. Шатерникова, Никонов — В. Выборнов, Карпухин — В. Румянцев, Трушин — М. Турченков.

В эпизодах: Л. Пирогов, И. Зюба, В. Коньков, А. Червоненко, Н. Сморчков, А. Киселев.

●

«Эй, кто-нибудь!» (по мотивам новеллы Уильяма Сарояна), 3 ч.

Сценарий и постановка А. Смирнова и Б. Яшина; оператор Ю. Схиртладзе; композитор А. Зацепин; звукооператор Я. Харон; художник А. Боим.

В ролях: О. Гобзева, В. Ивашов, В. Паулус.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«После свадьбы», 10 ч.

Автор сценария Д. Гранин; режиссер-постановщик М. Ершов; главный оператор В. Бурыкин; художник А. Федотов; композитор О. Каравайчук; звукооператор И. Черняховская; режиссер Е. Немченко; оператор А. Дибривный. Комбинированные съемки: оператор Б. Дудов; художник М. Кандат.

В ролях: Игорь — С. Хитров, Тоня — Н. Кустинская, Вера — А. Константинова, Ипполитов — А. Борисевич, Генька — П. Кашлаков, Семен — Ю. Соловьев, Писарев — Г. Сатини, Надежда Осиповна — В. Титова, Чернышев — Е. Тетерин, Кислов — Б. Коковкин.

В эпизодах: Б. Аракелов, А. Афанасьев, З. Александрова, О. Белов, И. Боголюбов, С. Голубев, Л. Колпакова, В. Липсток, И. Первушин, Н. Мельников, В. Матвеев, А. Олеванов, В. Павлов-Сельванский, В. Пугачева, Р. Свердлова, В. Тодоров.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Молчат только статуи», 9 ч.

Автор сценария Е. Оноприенко; постановка В. Денисенко; оператор В. Ильенко; режиссер В. Фокин; художник И. Юцевич; композитор А. Белаш; звукооператор Ю. Горецкий. Комбинированные съемки: оператор И. Трегубова; художник Н. Аристов.

В ролях: Иващенко — Л. Тарабаринов, Иваненко — Н. Гринько, Ивачкин — А. Демьяненко, Иван Басенко — Д. Нетребин, Малышев — М. Погоржельский, Гедда Олафсон — Н. Наум, Али — В. Шалевич, Наима — Н. Упеник, Жак Мелье — Г. Вицин, Грирсон — Ю. Лавров, сын Грирсона — В. Янпавлис, Костя Блажич — К. Степанков, Ежи Кремер — А. Гриневич, Смит — Е. Копелян, Вебер — В. Гончаров, Юкки — В. Белый, Лиззи — Ирочка Жуйкова.

В эпизодах: В. Алексеенко, А. Гусейнов, А. Кадьян, Д. Капка, М. Кошелева, Т. Литвиненко, В. Макаров, Б. Новиков, О. Ножкина, Л. Перфилов, В. Панарин, Г. Прокопович, Н. Саркизов.

●

«Здравствуй, Гнат!», 9 ч.

Автор сценария В. Кожевников; постановка В. Ивченко; оператор А. Прокопенко; художник М. Юферов; композитор И. Шамо; текст песни Д. Луценко; звукооператор А. Федоренко; режиссер Ю. Фокин. Комбинированные съемки: оператор В. Курач; художник В. Деминский.

В ролях: Гнат — А. Соловьев, Мария — Н. Мышкова, Марек — В. Сафонов, Сенькин — В. Бессараб, Кочет — Г. Дрозд, Валентина — И. Журавель, Нюра — А. Мусатова, Бубнов — П. Кленов, Назарчук — Б. Мирус, Лапшин — П. Весклярова, Прохазка — Л. Перфилов, Лепешкин — Г. Полинский, советский генерал — В. Данченко, фашистский генерал — Д. Козачковский.

В эпизодах: В. Зиновьев, А. Кополовец, А. Омельчук, А. Плохотнюк,

И. Симоненко, А. Соколова, А. Стародуб, Г. Тесля, В. Черняк, В. Шульгин.

ТАЛЛИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Почти невероятная история», 1 ч., цветной.

Автор сценария Х. Томапоэг; режиссер-постановщик Э. Туганов; художник Г. Щукин; оператор Х. Парс; кукловоды: Е. Леволь, К. Курепылд, П. Кюннапуу. Куклы изготовили И. Щукин, В. Калбус, Р. Лайдре, при участии коллектива «Тегур»; звукооформитель Х. Тынури; звукооператор К. Вихалем.

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛМ»

«Армагеддон», 10 ч.

Автор сценария Л. Мищенко; режиссер-постановщик М. Израилев, главный оператор Л. Проскуров; художник А. Матер; композитор В. Поляков; звукооператор В. Лаврик; режиссер В. Брееру; оператор И. Балбочану. Комбинированные съемки: оператор А. Балашов; художник Ф. Слюсаренко.

В ролях: Наталица — И. Извицкая, Траян — Э. Бредун, Домника — Д. Дариенко, Веруца — Наташа Репина, Тома — В. Цесляк, Арсене — В. Пицек, Параскива — М. Гулинская, Ольга — С. Швайко, Василий Радович — В. Рудин, «Старший брат» — Л. Масоха, Андрей — В. Уральский, сват — Т. Грузин, незнакомец — А. Ларионов, Костя — М. Туманишвили, жених — И. Унгуряну, невеста — Г. Чернова, Тинка — Таня Ярошенко, Петруц — Миша Возиян, Ваня — Миша Гамбарян, врач — А. Казанская.

●

«Фитиль» (Всесоюзный сатирический киножурнал) № 5, 1 ч., цветной.

«Юбилей» («Союзмультфильм»).

Автор сценария С. Михалков; режиссер И. Дивов; оператор Т. Бунимович; художник Е. Щукаев; композитор С. Кац.

«Груз принят» (киностудия имени М. Горького).

Автор сценария М. Вознесенский; режиссер И. Гурин; операторы: А. Нисский, В. Чибисов.

«Завитушка» (ЦСДФ).

Автор-оператор Ю. Егоров; композитор Г. Савельев.

«Мокрое место» (киностудия имени М. Горького).

Авторы сценария и режиссеры: Л. Кулиджанов, И. Магитон; оператор И. Шатров.

Актеры: Л. Аблова, Т. Богданова, В. Гостинский, Л. Дуров, И. Бизяев, Ю. Саранцев.

Режиссер по монтажу Е. Ладыженская; звукооператор журнала Л. Беневольская; главный редактор С. Михалков.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Военная музыка» (по новелле Шандора Броди), 9 ч., цветной.

Производство киностудии «Будапешт», Венгрия.

Авторы сценария: Петер Бачо, Дьердь Хинтч, Эндре Мартон; режиссер Эндре Мартон; оператор Иштван Хильдебранд; музыка Фридеша Хидаша; звукооператор Ференц Лоор; художник Матяш Варга.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа В. Костельцев.

Роли исполняют: Маргит Бара, Лайош Башти, Ференц Каллай, Адам Сиртеш, Антал Пагер, Лайош Езе, Йожеф Бихари.

Роли дублируют: Ю. Саранцев, Ю. Чекулаев, Н. Никитина, С. Курилов, А. Алексеев, О. Голубицкий, Е. Егорова, Б. Бугаева.

●

«В логове беркута», 9 ч.

Производство киностудии имени Первого августа, КНР.

Авторы сценария: Лю Пэй-жань, Ма Цзи-син; режиссер Лю Пэй-жань; оператор Чэнь Жуйцзюнь; художник Чжэн То; композитор Ли Вэйцай.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Шао Цзян-бо — Чжан Юн-шоу (дублирует Ю. Чекулаев), Ян Цзы-жун — Ван Жуньшэнь (Ю. Саранцев), Лю Сюнь-цан — Лян Чжи-пэн (А. Фриденталь), Сун Дадэ — Цуй Жун-цзю (И. Кириллов), Бай Жу — Ши Вэй (З. Земнухова), Дун Чжун-сун — Ван И (Ю. Киреев), Цзо Шань-дяо — Би Юй (К. Николаев), монах — Лю Цзи-юнь (О. Мокшанцев), Сяо Лу-цзян — Ян Чэнь-ган (Р. Чумак), Ша Да-гэ — Ли Бо (И. Рыжов).

●

«Еще один, которому нужна любовь» (по одноименной повести Ежи Пжезьдецкого), 8 ч.

Производство коллектива кинематографистов «Иллюзион», Польша.

Авторы сценария: Ежи Пжезьдецкий, Ежи Пассендорфер; режиссер Ежи Пассендорфер; оператор Владислав Форберт; композитор Криштоф Т. Комеда; художник Ежи Скжепинский.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Адась Целярский — Гжегож Роман (дублирует Миша Кисляров), Зофья Целярская — Лидия Корсакувна (В. Караваева), Альфред Заренбский — Юзеф Новак (М. Зимин), Опара, редактор — Венчислав Глинский (В. Трошин), его жена — Ганна Зембжуска (Н. Зорская).

●

«Дорога на Запад», 8 ч.

Производство творческого объединения «Камера»; студия художественных фильмов в г. Вроцлаве, Польша.

Автор сценария Станислав Дыгат; режиссер Богдан Поремба; оператор Стефан Матияшкевич; художник Войцек Кшыштофяк; композитор Люциан Кашицкий.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют: Казимеж Опалинский, Владислав Ковальский, Рышард Петруский, Елжбета Кепиньска, Тереза Шмигелювна.

Роли дублируют: Вальчак — Н. Новлянский, Роман — Ю. Соломин, Задора — И. Рыжов, начальник станции — Г. Водяницкая, Ольга — С. Вершинина. Песню солдата исполняет В. Трошин.

●

«Вакантное место», 9 ч.

Производство «Титанус», Италия.

Автор сценария и режиссер Эрмано Ольми; оператор Ламберто Каими; художник Этторе Ломбарди.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа К. Амиров.

Главные роли исполняют и дублируют: Доменико — Сандро Пансери (дублирует В. Алексеенко), Антонетта — Лоредана Детто (Т. Баташева).

●

«Приключения Гекльберри Финна» (по одноименной повести Марка Твена), 11 ч., цветной.

Производство «Метро-Голдвин-Майер», США.

Автор сценария Джеймс Ли; режиссер Майкл Кертиц; оператор Тед Маккорд; художники: Джордж У. Дейвис, Макклюр Кэппс; композитор Джером Моросс; слова песен Алана Дж. Лернера; музыка песен Бертона Лейна; продюсер

Сэмюэль Голдвин-младший.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют и дублируют: Гекльберри Финн — Эдди Ходжес (дублирует М. Виноградова), Джим — Арчи Мур (А. Карапетян), Король — Тони Рэндалл (М. Глузский), Джоанна — Потти Маккормик (Л. Драновская), отец Гека — Невилл Бранд (А. Кмит), герцог — Микки Шогнесси (Г. Шпигель), жена шерифа — Джуди Конова (М. Фигнер), мистер Кармоди — Энди Девайн (В. Хохряков), Мери Джейн — Шерри Джексон (С. Холина), укротитель львов — Бестер Китон (Г. Милляр), вдова Дуглас — Джозефин Хатчинсон (В. Беляева). В дубляже принимали участие: А. Алексеев, Я. Беленький, В. Захарченко, Г. Михайлов, В. Файнлейб, А. Добронравов, М. Трояновский, Д. Масанов, А. Панова, П. Соболевский.

●

«Кот, Ласка и Кролик» (по одноименной басне Лафонтена), 2 ч., цветной.

Производство французской киностудии.

Режиссер и продюсер Жан Туран; композитор Джое Агос; оператор Морис Феллу.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

●

«Сумасшедший поневоле», 10 ч.

Производство студии «Дивина-фильм», ФРГ.

Авторы сценария: И. М. Зиммель, Р. А. Штеммле; режиссер-постановщик Роберт Сиодмак; оператор Гельмут Аслей; художники: Рольф Цетбауэр, Готтфрид Вилль; композитор Раймунд Розенбергер.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Трахтенберг; звукооператор дубляжа Н. Кропотов.

Роли исполняют и дублируют: Людвиг Фукс — Гейнц Рюман (дублирует К. Тыртов), профессор Штробах — Ганс Лэйбельт (С. Курилов), доктор Лерх — Роберт Граф (Б. Кордунов), капитан Кюн — Эрнст Шредер (В. Хохряков), капитан Зандер — Александр Керст (Ф. Яворский), Рози — Лони фон Фридель (М. Виноградова), Крегельмайер — Александр Голлинг (В. Колпаков), госпожа Кюн — Герта Фэйлер (Г. Фролова).

●

«Без имени, бедные, но прекрасные», 11 ч.

Производство «Токио-Эйга», Япония.

Автор сценария и режиссер Дзендзо Мацуяма; оператор Масао Тамаи; художники: Сатоси Накафуру, Кен Кано; композитор Хикару Хаяси.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют: Хидеко Такаминэ, Кейдзю Кобаяси, Идзуми Хара, Митико Араки, Акэми Нагиси, Каматари Фудзихара, Юдзо Каяма, Мицуко Кусабуэ.

Роли дублируют — Н. Зорская, Ю. Саранцев, М. Гаврилко, О. Голубицкий, О. Грохова, С. Вершинина, И. Паппе, С. Коренев.

●

«Борьба без оружия» (по роману Кацуми Нисигути «Ямасен»), 9 ч.

Производство кинокомпании «Дайто», Япония.

Авторы сценария: Есиката Еда, Юсаку Ямагата; режиссер Сацуо Ямамото, оператор Минору Маэда; художник Кадзуо Кубо; композитор Хикару Хаяси.

Фильм дублирован на киностудии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа Ц. Рискинд.

Роли исполняют и дублируют: Ямамото Сэндзи — Цутому Симомото (дублирует А. Алексеев), Тио, его жена — Мисако Втанабэ (А. Кончакова), его отец — Эйдзиро Тоно (Г. Милляр), его мать — Тикако Хосокава (С. Холина), Хонда — Итиро Накая (О. Голубицкий), Нобу — Икуко Тани (З. Степанова), Киоси — Сенти Кодзава (Ф. Яворский), Осаки — Теруко Киси (В. Ананьина).

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А02699. Подписано к печати 30/I 1963 года. Формат бумаги 82/108 1/16.

Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Учетно-издательских листов 18,133

Тираж 33 159 экз. Заказ № 2291

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза

Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

Кадры из пятисерийного телевизионного фильма «Совесть пробуждается» (ГДР).

Автор телевизионного романа Ганс Олива (по автобиографическим материалам Рудольфа Петерсхагена). Режиссеры Гюнтер Райш и Ганс-Иоахим Каспржик. Операторы Хорст Брандт и Отто Ханиш. Музыка Гюнтера Клюка.

В главных ролях: Иоахим Эберсхаген — Эрвин Гешоннек, Ангелика Эберсхаген — Инга Келлер, Ганс Штиллер — Гарри Хиндемит









Индекс
70399

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА
на литературно-критический теоретический иллюстрированный журнал

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь народным университетам культуры;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ПОДПИСКА на 1963 год ПРИНИМАЕТСЯ в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.